

**Jákfalvi Magdolna**

# **A VALÓSÁG SZENVEDÉLYE**

**A realista színház emlékezete Magyarországon**

**Akadémiai doktori értekezés**

**2019.**

## TARTALOMJEGYZÉK

<b>A REALISTA SZÍNHÁZ EMLÉKEZETE MAGYARORSZÁGON</b>	<b>4</b>
Igaz, őszinte, hiteles, valós: a szétfoszlott nyelv	6
A realista színházi nyelv	11
A realizmus és az államosítás	16
A valóságépítés gyorstalpalói	24
A szocialista realista színház	28
A színházi szocreál mint vizuális tömegkultúra	37
Túlélni a realizmust	41
A módszerről	43
A Philther tudományelméleti közege	44
A filterezés	47
 <b>AZ ALAPÍTÓ MESTEREK</b>	 <b>54</b>
<b>Gáspár Margit és a fantomrealizmus</b>	<b>55</b>
1949–1956. A kulturális blokádi évei	56
Az operett műfajáról	58
Az idiotizmus következményei: a háború utáni zenés színházi helyzet Budapesten	62
A szovjet minta mint fantomreferencia. A kulturális fordítás kihívásai	65
A szocialista realizmus és az adaptív dramaturgiai játékkeret	71
Színházigazgató, direktornő	76
Színészek az operett-azíliumban	83
A sztárok	89
Az operett tere a városban és a városi emlékezetben	94
A tér és az akusztikus tér a háború után	99
A memoár	100
 <b>Gellért Endre és a lélektani realizmus</b>	 <b>102</b>
A <i>Nyugat</i> realizmusa	103
A rendezés realizmusa. Gellért rendezői koncepciója	105
Móricz, Illyés, Németh	107
A keleti színház: a szavakon túli érzelem	116
A művész mint kutató. A kis igazságokról az 1951-es évben	121
Gellért színészpédagógiája	126
Gellért emlékezete	130
 <b>Hont Ferenc és a szintetikus realizmus</b>	 <b>138</b>
Az avantgárd művész és az elkötelezett forradalmár	140
A szintetikus realizmus gyakorlata	146
A szintetikus realizmus és a színháztörténet-írás	161
A valóság túlélése	167
 <b>Major Tamás és a pragmatikus realizmus</b>	 <b>173</b>
A forradalmi romantikus hagyomány: a versmondás	174
A klasszikusok hagyománya: Shakespeare, Molière	179
A háló, a networking	185
Önemlékmű. A Forró Színpad	191
Valóságcsinálás	200
Színházcsinálás: a Major-módszer	217
 <b>Várkonyi Zoltán és a populáris realizmus</b>	 <b>223</b>
A népszínház ideája	224
A poprealizmus mint életnarratíva	232
Realizmus a színészképzésben	242
A magánélet joga	248

<b>ESETTANULMÁNYOK</b>	<b>252</b>
Hont Ferenc, Major Tamás: <i>Duda Gyuri</i> , 1942	253
Marton Endre: Gerolsteini nagyhercegnő, 1950	271
Gellért Endre: <i>Ványa bácsi</i> , 1952	287
Szinétár Mikós: <i>Csárdáskirálynő</i> , 1954	319
Marton Endre: <i>Az ügynök halála</i> , 1959	347
Ádám Ottó: <i>Koldusopera</i> , 1965	362
Major Tamás: <i>Szörnyeteg</i> , 1966	385
Major Tamás: <i>A luzitán szörny</i> , 1970	401
Iglódi István: <i>Döglött aknák</i> , 1971	413
Marton László: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról, 1973	426
Major Tamás: <i>Kulcskeresők</i> , 1977	441
Várkonyi Zoltán: <i>Pisti a vérzivatarban</i> , 1979	456
Gaál Erzsébet: <i>Temetés</i> , 1989	469
 <b>SORTIE</b>	 <b>481</b>
 <b>BIBLIOGRÁFIA</b>	 <b>483</b>
A kötetben használt rövidítések	483
Levéltári dokumentumok, kéziratok	483
Kiadványok	486

## A REALISTA SZÍNHÁZ EMLÉKEZETE MAGYARORSZÁGON

„A realista színház az egy szó.”<sup>1</sup>

A valóságot, mint az élet közvetlen tapasztalatát keresve jut arra Petri György 1994-ben, hogy „közénk és az élet közé állt az ideológia.” Ez az ideológia „világtörténelmi perspektívákat”<sup>2</sup> rajzol generációk köré, s megértésük akarata visszaviszi a gondolkodókat a második világháború utáni valóságértelmezés rendjéhez. A valóság fogalomköre ekkor, a második háború után egyértelműen meggyengíti a természet és a természetesség fogalomkörének általános nyelvfilozófiai pozícióját, s lehetővé teszi, hogy a színházi alkotás diskurzusa a „létértelmezés kulturális hagyományának *temporális létmódja*”,<sup>3</sup> a való „érzéki látszásának” felülete felé forduljon. Ennek a színházi valóságteremtésnek különös gyakorlatát<sup>4</sup> a realista színház hozza létre.

Az összedőlt országban 1945 tavaszán a valóság megélésének szenvedélye veszi körül a túlélőket. A valóságnak ez a szenvedélyes akarása az élet közvetlen megtapasztalásából ered, elsősorban építkezést jelent, az intézményi és az emberi viszonyaikban is szétesett közösségek összerázásába vetett hitet. Aki túlél, annak ez az egyetlen lehetősége, hogy megértsen valamit, mert a nyelv, a pszichológia, a hermeneutika szövete foszlott semmivé, csak a színház, „az igazságok előállításának eszköze”<sup>5</sup> maradt valósággént.

A kötet az elmúlt hét évtized színházi eseménytörténetének kezdeti esztétikai, játéknyelvi és alakításelméleti jelenségeit mutatja be a valóságépítés módszerének és a színházi emlékezet folyamatának feltárásával. Az egyéni sors és a történelmi események egyidejű megjelenítése, annak megértése, hol is az egyén helye a világban, vagyis a „kollektív történelmi tisztánlátás”<sup>6</sup> elérése a színház feladata. Ezekben az években a realizmus politikai direktíva és esztétikai akarat; ennek rögzítésére az államosítás körüli években színházvezetői pozícióban megszólaló

---

<sup>1</sup> MAJOR 1948. In: DANCS 1990, 373.

<sup>2</sup> PETRI 2005, 535.

<sup>3</sup> KULCSÁR SZABÓ 2001, 49.

<sup>4</sup> Baudrillard fogalomhasználatában: a tökéletes bünt. BAUDRILLARD 1995.

<sup>5</sup> BADIOU 2010, 79.

<sup>6</sup> BADIOU 2010, 78.

alkotók írásait elemzem, életművük hatástörténeti kultuszát rajzoló meg. A könyv elsődlegesen a kollektív emlékezet fogalomrendjével<sup>7</sup> és a kultusz kutatás metodikájával fókuszál öt szenvedélyesen realista színházcsináló életművére, őket alapító atyáknak tekintve követi gondolataik, művészi gyakorlatuk terjedését és alakulását. Az ő életművük köré szerveződő közösségek válnak az államszocialista színházkultúra megerősítőivé, ők beszélik azt a játéknyelvet és ők hozzák létre azt a színházpolitikai gyakorlatot, mely (többek között) a repertoárjátszáshoz, a rendezői színházi hierarchiához, a lélektani realizmushoz, a kettős beszéd intézményéhez, a dramaturgi cenzúrához vezet. E közösségek emlékezetének hálójára ezt az öt, az államosítás éveiben színházvezetői pozícióban lévő sztárművészt tartja fenn.

Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc, Major Tamás, Várkonyi Zoltán alkotó emberek, írók, rendezők, dramaturgok, színészek. Az előadás játéknyelve és az írás elemző nyelve egyaránt ismerős kommunikációs gyakorlatuk. Gáspár Margit 1949-ben publikálja *Az operett* című brosúráját, melyben a műfaj egyetemes történetét sikerrel köti a népi mozgalmakhoz. Gellért Endre írásai a realista színházi gyakorlatról *Helyünk a deszkákon* címmel jelenik meg. Hont Ferenc, miközben megteremti a magyar színháztörténet-írás narratíváját és intézményrendszerét, kiadatlan *Naplójában* percről percre követi a nagy struktúraváltás eseményeit. Major Tamás memoárjaiban, elsőként a *Forró Színpad* címűben, Várkonyi Zoltán pedig 1942-es Jouvet-fordításában, az *Egy komédiás feljegyzéseiben* keresi és alkotja meg a színházi fogalmakat magyar nyelven. Jelenlétük, művészi erejük generációkon át követhető.

A háború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja. A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótérreppé. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája<sup>8</sup> a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> HALBWACHS 2018.

<sup>8</sup> YOUNG, 1994, 398.

<sup>9</sup> ROKEM 2000, 114.

## Igaz, őszinte, hiteles, valós: a szétfoszlott nyelv

A kortárs színházművészet magyar nyelvű diskurzusát a valós, a hiteles, az igaz és az őszinte szavak köré épült nyelvi tartomány uralja. Hetven évvel a nagy struktúraváltás után a színházcsinálás, a kritika, a szakelemzés gyakorlatában mindez mintha a *jó* szinonimájává szelídülne. Vélhetjük, talán azért, mert az államosítás története tudományosan feldolgozatlanul morzsolódik szét anekdotikus pillanatokká, és talán azért, mert a színházszakmai közösség ezeket az emléketöréseket már nem tudja a valóság fogalomrendjéhez kapcsolni.

Vélhetjük azt is, hogy a háborús pusztulás állapota után, mely a művészeti folyamatokban jól érzékelhetően a nyelv teljes szétesésével jár, ezek a szavak biztonságos cölöpökként emelkednek elénk az igazság létrehozásakor.<sup>10</sup> Mindkét vélekedés pozícióját megtartva tisztábban látható, hogy a strukturalista történetírás metodikájával a magyar színház történetét miért csak az államosításig lehetett megírni. Látható, hogy az 1949-ben sebtében kialakított új intézményi rend történeté formálása a tudományelméletek pluralitásával, a digitália gyorsaságával és a források óceánjával kebelezi be a gondolkodót, de mindemellett egy sajátos gyakorlat is akadályozza az elbeszélést. A magyar színháztörténet-írás legitimitását az államosítás pillanatában maguk a színházcsinálók teremtik meg. A színház nyelvét az beszéli, aki csinálja, a szétfoszlott nyelv helyett így épül fel egy másik akkor is, ha ez a tudományok rendszerétől távoli grammatikát fejleszt. Az államszocializmus kora legendássá vált történésztriászának tagjai, a Staud Géza, Hont Ferenc, Székely György – kollokválisan a Staud–Hont–Székely – hármas, gyakorló színházi emberekként kezdték pályájukat. Mindhárman előbb rendezők, írók, dramaturgok, majd igazgatók, s csak utána történészek. Így érthető, miként hozta létre a színpadoktól távol tartott volt nemzetis igazgató, Németh Antal az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tárában, annak vezetőjeként, saját előadásainak saját regisztrálását. A színháztörténeti aktivitás a magyar tudománytörténetben jórészt alkotói gyakorlatból induló készítés, ez legitimálja a színházi szakma felől nézve a történészi megszólalást, de helyezi az akadémiai rendeken kívül magát a színháztudományt egészen a rendszerváltásig.

---

<sup>10</sup> BADIOU 2010, 86.

Staud–Hont–Székely után megszólalni, továbbvinni az általuk kidolgozott strukturalista-pozitivistá metodikát ugyanannyira rémisztő-kísértő helyzet, mint Büchner Marie-ját játszani Gaál Erzsébet után. Ezt a félelmet sokféleképpen lehet leküzdeni, mondanám, Honthy után is van Csárdáskirálynő, Gobbi után *Csirkefejes* öregasszony, Ruttkai után Dürrenmattos öreg hölgy. A kötetben olvasható küzdelem egyetlen, az államosítás éveiben szenvedéllyé nőtt munkára összpontosít: a valóság létrehozására. Azt a folyamatot rekonstruálja, miként épül újra a második háború után az államszocialista hatalmi rendben a színházi világ valósága. Ennek metodikája elsősorban az a színházfilológiai hermeneutika, amit a Philther-kutatásokkal másfél évtizede kidolgoztunk Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella kollégáimmal, s alkalmassá tettünk az államosítás utáni színházi gyakorlat emlékezetének rögzítésére. A kánonalkotó előadások rekonstrukciós elemzése mellett megvizsgálom a valóságkonstruálás gyakorlatát, a valóságépítés színházzsakai lehetőségét is.

Az államosítás körül a valóságépítés, a lukácsi filozófiai keretek felől nézve,<sup>11</sup> leginkább ideológiai kényszerként mutatkozik. Ez egyrészt a szocialista realista fogalomkör nyelvi apparátusának kötelező elsajátítását jelenti, másrészt egy, a nyelvben tételezett stabilitást: a háború szétrombolta a világot, újjáépítése a valóság színházi rekonstrukciójával elérhető. A szocialista realista valóságépítés nyíltan, mégsem láthatóan utópisztikus, a színház pedig ontológiai sajátosságából adódó performatív (előadó) karakterével a legsikeresebb propagandaeszköz. A valóságépítés ideológiai és fizikai folyamata látványos nyelvi nyomokat hagy a történésnek, így kutatásaimat a valós, igaz, hiteles, őszinte fogalomkör használata felől indítom. A nyelvhasználati bizonytalanság az angol nyelvi közösséget is jellemzi, a *real*, a valódi stílusiránya és korstílus a *realism*, bár angolul a megnevezés kínjait a realizmus elé helyezett jelzőkkel enyhíthetjük. Beszélünk *detailed*, *intimate*, *photographic*, *extreme*, *harsh*, *nightmarish*, *stage*, *modern*, *psychological*, *violent*, *conventional theatre realizmusról*,<sup>12</sup> szocialistáról és kapitalistáról is, vagy új realizmusról. Különösen izgalmas mindez egy olyan művészet gyakorlatának követésekor, mely éppen hogy saját játékkeretének kijelölésével<sup>13</sup> folyamatosan jelzi a valóságtól való (derridai) különbségét. A kötet

<sup>11</sup> LUKÁCS 1958, 27–28. és LUKÁCS 1962, 87–89.

<sup>12</sup> CARLSON 2009.

<sup>13</sup> COPEAU 1913, 353.

írásakor annak megfogalmazása motivált, milyen rendben lehet valós, igaz és hiteles az a művészeti gyakorlat, mely a valóságot nem megmutatja, hanem felépíti.

A realizmus a színházban a XX. század korstílus és alkotási metodikája egyszerre. Könyvtárnyi irodalom ismerteti az európai színház eseménytörténetét, az 1860-as évektől követhető rendezői színházi trendeket.<sup>14</sup> Ezek között elhelyezni a magyarországi gyakorlatban az 1949-es államosítás elvárásaival és lehetőségeivel elindított színházművészetet, értelmezni, miként vált a szocialista realista kánon hatástörténete realistává, komoly történészi kihívás. A könyv megírására inspiráló nyelvi tapasztalat azt a hipotézist állította elém, hogy az államosításkor megfogalmazott kihívások eseményként és nyelvként egyaránt uralják a rendszerváltásig, de a helsinki szerződésig, 1972-ig mindenképpen domináns színházi beszédet. Ennek érdekében az államosítás körüli években pozíciójuk okán is nagy nyilvánossághoz jutó, a realizmus fogalmát állandóan, újra- és újrapiontosító legendás alkotók írásait olvasom, s miközben életművüket egyfajta kultusztörténeti közelítéssel vizsgálom, a valósággal mint színházi nyelvvel folytatott küzdelmüket rekonstruálom. A realizmuslegendát öt olyan alkotó megszólalása felől rögzítem, akik rendszeres publikációikkal aktív szerepet vittek a realizmus szó használatának alakulásában, akik vezető pozíciójuk feladataként írásban is definiálták művészetüket, akik előadások létrehozásával a gyakorlatban is szembesültek a színházi realizmus technikai kérdéseivel. Őket tekintem a magyar (szocialista) realista színház *alapító mestereinek*. Az államosítás *körüli* években Gáspár Margit a Budapesti Operettszínház igazgatója, Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezője, Hont Ferenc a Színművészeti Főiskola igazgatója, Major Tamás a Nemzeti Színház igazgatója, Várkonyi Zoltán a Művész Színház igazgatója. Írásaik, nyilatkozataik és vitaindító hozzászólásaik a színházi realizmus összetett gyakorlatát tárják elénk az államszocialista Magyarországon. Azt követem, mit jelent a realizmus ötük szóhasználatában, elemzem, miként reagáltak a háború utáni szovjetizálás esztétikai kihívásaira, milyen irányító szerepet kaptak és vállaltak az újjáépítésben.

---

<sup>14</sup> KÉKESI KUN 2007.



A rövid század<sup>15</sup> két háború közötti békeéveiben, 1920 és 1938 között párhuzamosan formálódik három, a realizmust a valóság észlelése felől megközelítő színházi játékkoncepció. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk az európai színházi realizmusgyakorlatát, rögzítsük, hogy három domináns módszer éri el a magyar színházkultúrát, s hozza létre kreatív művészi invencióval a realista színházat Magyarországon. Brecht, Artaud, Sztanyiszlavszkij színházi módszerei Kassák Lajos, Háy Gyula, Hont Ferenc közvetítésével Párizs, Berlin, Moszkva színházi gyakorlatával jelennek meg Budapesten, s válnak hatástörténetükben nyelvteremtő művészetté. A realizmus fogalma és filozófiai keretei az első háború után hálót szőnek beszédmodunk köré.<sup>16</sup> A második háború utáni generációk nyelve a valósághoz viszonyított léthelyzetet értelmezi, a megélt, a megtapasztalt társadalmi-politikai jelenségeket. A művészetek története hét évtized elmúltával is küzd a realizmus terminológiájának használatával, a színházművészet pedig a magyar nyelvű fordítási döntésekből adódóan sem a performativitás, sem a *reprezentáció* jelentésébe nem kapaszkodhat – marad a realizmus. Nyelvileg tehát a realizmus az egyetlen fogalom, mely a prezentáció és a reprezentáció fogalomkörének helyettesítésére szolgál, ez blokkolja a színházról szóló beszédet. Így az előadás vagy valós lesz, vagy stilizált, realista, vagy kisrealista, igaz, vagy formalista.

A realizmus a színházi gyakorlatban a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbblettel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás jolly jokere és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelen idejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat, szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a realista színház kínál az ismert látványélményhez legjobban hasonlító vizuális keretet, miközben felajánlja, hogy a néző olyat tegyen, amit máshol nem tehet: nézzon, de ne kelljen interakcióra lépnie senkivel.<sup>17</sup> És ezért fogadjuk el azt is, hogy a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető világ

---

<sup>15</sup> HOBSBAWM 1998.

<sup>16</sup> HITES 2016, 263–299.

<sup>17</sup> STYAN 1981, 111.

(realitás), s ennek az észlelhető, nézhető felülete a színházban látszik a legjobban.<sup>18</sup> Az is tisztábban látszik a színházban, hogy „a XIX. századi realizmus valójában nem volt más, mint pszichologizmus. Realitáson nem az »objektív« tudományos vizsgálódás helyét értették, hanem elnyomó erőt (force of oppression), amely veszélyezteti, sőt összezúzza a hőst.”<sup>19</sup> A valóság leírása a lélektani események meg- és átélésével végezhető el. A színházesztétikánkat alapjaiban meghatározó fiatal Lukács György nem véletlenül rajongott a XIX. századi francia nagyregényekért, melyek reménytelen konfliktusok veszteseként, lélektani folyamatok és viszonyok rendszerében mutatta meg a hősöket körülölelő, valóságnak észlelt és nevezett fikciót.

A realizmus nem »önnön valójában« ábrázolja a realitást, hanem ahogyan a művész lélektanilag megtapasztalja. Ezért kedvelte annyira Marx – s a nyomában Lukács – Balzacot és a francia realista iskola más szerzőit. Míg a tudomány a társadalmi, gazdasági és politikai realitást mint »rendszert« írta le, ezek a szerzők »lélektanilag« ragadják meg, mint az antagonisztikus konfliktusok és a kétségbeesés helyét.<sup>20</sup>

Lukács drámatörténetéből érthető az a paradox helyzet, hogy míg a realista irodalom Flaubert-től Dosztojevszkijig az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a XIX. századi realizmus eszközeivel a sikert, a felemelkedést és (munkás)csillogást szándékszik közvetíteni.

Hangsúlyozzuk azonban azt Háy Gyulától származó felismerést, aki Lukáccsal sorsát az emigrációban megosztotta,<sup>21</sup> hogy a színházi realizmus gyakorlata leválik a realista korstílus ideológiájáról, mert a színházi valóság mindig kettős rendben működik: a színpadon minden látvány illúzió, minden történet fikció, minden szerep megépített, de mindezt a mesterséges konglomerátumot egyetlen igazi, real anyag kelti életre: a színész teste. Éppen ezért a realizmus *érzetét* a színházban nem feltétlen a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja.<sup>22</sup>

A realizmus színházi jelenségének észlelése és kutatása egyszerre filozófiai és

---

<sup>18</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>19</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>20</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>21</sup> HÁY 1947, 6.

<sup>22</sup> CARLSON 2009, 97.

eseménytörténeti, s szinte természetes, hogy mindez a Brecht előadásából konstruált realizmuskoncepción keresztül indít szakmai vitákat – közülük jól ismert Lukács György és Major Tamásé. Mindketten arra a művészeti folyamatra fókuszálnak, mely pártosan és harcosan „új színházi anyanyelvet” hordoz.<sup>23</sup> Igaz, húsz év messzeségéből, de Major a gyakorlat (és nem a szövegek) apró részleteit elemezve eljut a felismerésig: a valóság a színházban egyszerű és tiszta, „erőlködés nélküli, laza”, melyben a „figurák nem egy ívben épültek, forrósodtak fel”, tehát „minden jelenet egy-egy darab felidézett élet”.<sup>24</sup> A felismerés késői elfogadtatásáért Major (kétoldali ellenállásban gondolkodva) Lukácsot hibáztatja, akinek tanítványai, Fehér Ferenc, Almási Miklós, Hermann István<sup>25</sup> dialektikus érveléssel tárják fel, hogy már „Lukács húszas években írott nagy műve minden bizonnyal – közvetlenül vagy közvetve – döntően hozzájárult a brechti álláspont kikristályosodásához”.<sup>26</sup> Lukács és Major vitája Brecht kapcsán a realista színházról folyó beszéd különösségét ismeri fel: a színházcsinálás és a színházértés folyamata párhuzamos, elválaszthatatlan egymástól. A valóság építése művészi és mozgalmi aktivitás.

## A realista színházi nyelv

Gellért Endre a Nemzeti Színházban 1946 tavaszán felújított *Sári bíróban* fél órán keresztül fát vágat egy színésszel, aki, igazán nem a szerepéből adódóan, verejtékezni kezd.<sup>27</sup> Erre a jelenségre a kritika a naturalizmus szót találja és használja elítélő jelentéstartalommal. Más szó nincs arra a jelenségre, amikor a színész teste a szerepétől eltérően működik, amikor a megtapasztalt valóság egésze nem a konstruált valóság tárul a nézők elé. Gellért rendezését elítélik, majd elfelejtik az egész, a játéktechnikai megoldásokra koncentrálnak a művészi nyelvkeresést. Az államosítás idején fellépő nyelvnélküliség nem is 1949-ben, saját jelenében, hanem igazán évekkel később észlelhető. A második háború után

---

<sup>23</sup> MAJOR 1969, 87.

<sup>24</sup> MAJOR 1969, 87.

<sup>25</sup> ALMÁSI 1969, HERMANN 1966.

<sup>26</sup> FEHÉR 1969, 92.

<sup>27</sup> MOLNÁR GÁL 1977, 160.

színházi forma nem egyszerűen a színpadi játéktechnikát, de a róla szóló beszédlehetőséget, vagyis a nyelvet keresi. A hivatali apparátus és az ideológiai munkát végző különféle szakmai bizottságok, a direktívák és az előírások mind egy közös, pontosabban központosított eszme mentén keresgélnek, a kiválasztott ideológiai vezérfonal azonban, a realizmus, a színházban mást jelent, mint az irodalom- vagy a művészettörténetben. Ez, miként Gellért előadásán láttuk, messze ható zavart okoz a színházi alkotások értékelésében, s évtizedekre megállítja a Hevesitől Németh Antalig, Jób Dánielig terjedő színházi elméleti irodalom továbbírását. A nem kidolgozott színházi realizmusfogalom erőltetése elsődlegesen nyelvi, de hatásában koncepcióbeli zavart eredményez. Ennek tudható be, hogy a magyar színháztörténet-írás tudományelméleti keretei maszatosak, a szaknyelvi definíciók improvizáltak, és az államosítás utáni időszak művészetéről szóló írások éppúgy megszenvedik a nyelvnélküliség évtizedeit, mint az alkotások maguk.

Major Tamás 1948 augusztusában, a színházi államosítás előtti utolsó évadban, a Nemzeti igazgatójaként, és a színházi kultúrpolitika nyelvét kitaláló művészként és ideológusként<sup>28</sup> pontosan fogalmaz: „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.”<sup>29</sup> Ez a második háború utáni némaság több (színházi) kultúra sajátja, miként az is, hogy a beszélni nem tudás a politikai beszéd mintáit kezdi használni saját minta híján. A baloldal győzelmes igazsága az 1948-as választásokra (a Kominform hálózatan keresztül)<sup>30</sup> kommunista retorikai eszközkészletet hoz magával, mely a színház előadóművészi hevületében illeszkedik az agitációs és propagandacélokhöz. Mind a célokat, mind az eszközöket, mind az eredményeket nyelvi, ekként gondolati bizonytalanság hálózta be, s ez az üres retorikai halmaz akadálya az invitatio aktusának.<sup>31</sup>

A valóság színházi konstrukciója változatos, miként a valóság megélése is; a létrehozott alkotások azonban 1949, az államosítás után mintakövetést, s kizárólagos értelmezést igényelnek. 1949-ben még önkritikával tarkított elemzés mindaz, ami pár év múlva direktíva lesz. 1948 nyarán még a Nemzeti sem tudja, mi felé indul, s bátran állíthatja Major Tamás, hogy „azért nem mondjuk azt, hogy szeretnénk szocialista színházat csinálni, mert nincs róla elképzelésünk. A színház

---

<sup>28</sup> GAJDÓ 2007, 52.

<sup>29</sup> DANCS 1990, 367.

<sup>30</sup> KALMÁR 2014, 47.

<sup>31</sup> MAJOR (1948). In: DANCS 1990, 373.

nem leveli béka, a színház az igazságot keresi.”<sup>32</sup> Ez az igazság látványosan sokféle, más a magánszínházaké, más a nemzetieké, más a zenés színházé, de 1948-ban még a Nemzeti igazgatója is egyetlen előadásra koncentrálja a stílusegység igényét: „...játék közben a többféle stílust meg kell szüntetni”.<sup>33</sup> Mert a színház tényleg nem levelibéka, a játék szabályai ebben a realista korszakban semmit nem változnak, s mivel a „színház olyan jelentést közvetít, mely nem talál szavakat, s [...] folyamatosan megnevezésre »vár«”,<sup>34</sup> az ideológiai direktíva nevezi meg a játék formanyelvi elemeit. Az államosítással ez az egyetlen előadásra vonatkozó – koncentrált stílusegység ráterjed egyetlen társulatra, először a Nemzetire, majd a művészeti ág egészére.

1945 körül a megnevezés általános zavarát Brecht és Sztanyiszlavszkij, a két guru téziseinek német és orosz nyelven ismert szövegei csak tetézik. A nyelvkeresés, a megnevezés akarata a színházesztétikai jelenségek valóságépítő erejével adhat szavakat a kezdés/újrakezdés, a konstrukció/építés, a pozitív hős / túlélő dramaturgiája köré. A színház feladata és kényszere lesz a nyelvteremtés, de oroszul és németül is más kulturális eszközkészlet áll rendelkezésre. Sztanyiszlavszkij a szovjet színház szótára, felőle olvasható és alkotható meg a szocialista színpadi valóság. A Moszkvában élt magyar színházi szakemberek – Hágy Gyula, Hont Ferenc, Balázs Béla, s a négy évtizeddel korábbi Művész Színházi tevékenysége okán Lukács Györgyöt is idesorolom – Berlinből emigráltak a Szovjetunióba (Hont kivételével). Sokan Brecht barátai, társai a száműzetésben, tehát a német nyelv másfajta színházi szótárát hordoz írásaikban. A nyelvkeresés a háború utáni valóságépítés folyamatában kezdetben párhuzamosan a német és az orosz, Brecht és Sztanyiszlavszkij módszerével folyik.

Brecht ideája a szocreál színházról ugyan csak évek múlva olvasható magyarul, de a Nemzeti sztárírója, Hágy Gyula, aki még a harmincas évekből jól ismeri Brechtet, közvetíti a koncepciót. „A szocialista realista művész nemcsak témájával szemben realista beállítottságú, hanem közönségével szemben is.”<sup>35</sup> Az új eszköz, az új nyelv a didaktikus sémák mintáját követi, s bármennyire tudja is a

---

<sup>32</sup> MAJOR (1948). In: DANCS 1990, 374.

<sup>33</sup> MAJOR (1948). In: DANCS 1990, 367.

<sup>34</sup> LEHMANN 2009, 111.

<sup>35</sup> BRECHT (1954) 1970, 344.

Nemzetiből Major, hogy nyelvet alkotva, a megnevezés kizárólagosságával élve pontosabb ideológiai eredményeket érnek el, a színházi működést koordináló bizottságok munkája<sup>36</sup> jellegzetesen megmaradt a koalíciós időkben kialakult, ellentétpárookra szűkülő világértésben. Vagy Brecht, vagy Sztanyiszlavszkij. A polgári csökevény állt szemben a marxista tudatossággal, a múlt hibái a jövő tökéletességével, a jó a rosszal, a munkás a polgári csökevényvel. S miközben rengeteg értekezletben töltenek közösen, szinte éveket üléselve, majd jelentéseket írva, a színházi nyelvről igényelt, sürgetett beszéd nem jön létre. Nehezen beszélhet egy szakmai nyelvet az a közösség, mely 1938-tól 1949-ig négyszer nem tud együtt megszólalni. 1938-ban elfogadja, hogy a Színművészeti Kamara döntse el és nyilvánosan listázza, ki lehet tagja, vagyis ki felel meg a fajvédő törvények rendelkezésének. 1945 után a közösség elfogadja, hogy a Színházi Igazolóbizottságok listázzák, ki és mikortól vállalhat munkát a koalíciós évek színházaiban. Az államosításnál a közösség elfogadja, hogy a jól működő magánszínházak igazgatói is utcára kerülnek, az első évad államosított kezdetétől pedig az egyetlen Timár József kivételével igaznak fogadják el a párhuzamosan zajló Rajk-per jeleneteit.

Ezt a megszólalni nem tudó nyelvtelenséget felerősíti a széttartó színházi gyakorlat. Amikor az államosítás évében a magyarországi színházak repertoárjukra 80%-ban operetteket tesznek,<sup>37</sup> akkor a valóságészlelés utopisztikus, abszurd, (gombrowiczi megfogalmazásban) idióta változatát kínálják a nézőknek. Amennyiben a színház bármit állít is a valóságról, akkor ennek a valóságnak az észlelése, miként a repertoárelemzésekéből is kitűnik, igen eltérő. 1950 előtt még, utána már reménytelennek tűnik az észlelt események sorrendjét egyeztetni a háború előtti világértés mozzanataival. A háború és a megszállás alatt bevésődött náci-német új nyelv fogalomkészlete militáns, hierarchikus, a fogolytáborok, a soá története az értelmező jelölőt vette el a jelentés folyamatából, így a háború utáni

---

<sup>36</sup> STANDEISKY 2005, 100.

<sup>37</sup> „Az 1949-1950-es évadban a vidéki színházak műsoraiban is jelentős változás történt. A korábbi repertoár közel nyolcvan százalékát operettek adták, a szovjet darabok aránya pedig eltörpült, kb. öt százalékos volt. Az 1948–1949-es évről készült statisztika szerint, 1949. május 31-ig, vidéken 4275 előadásból 3208 operett volt, a leggyakrabban Nóti Károly és Farkas Imre *Nyitott ablak* című darabját játszották. A fennmaradó 1065 prózai előadásra csak 198 szovjet színmű jutott. Az évad körülbelül 1 800 000 nézőjének hozzávetőlegesen húsz százaléka volt munkás, tizenöt százaléka parasztember. A nagy részük a régi közönség soraiból került ki.” MOL M-KS 276. f. 54/56. ő. e. Idézi: KOROSSY 2007, 88.

nyelvnélküliség a nyelvteremtéssel a szembenézés és a megnevezés folyamatát indíthatta volna el. Mondhatjuk, hogy ez a színházi nyelvnélküliség általános európai jelenség, de azokat a kultúrákat, melyek kikerülték a gyarmatosító orosz-szovjet felügyeletet, a nyelv feltápaszkodása, formálódása új színházi gyakorlathoz is vezette, miként a háború után, Artaud 1948-as halála körül válik érthetővé a reprezentáció bezáródásának mikéntje is.<sup>38</sup>

A megszállt területeken a nyelv is megszállt lett. Nem egyszerűen a kötelező szovjet darabok miatt, hanem az orosz-ság nyelvi hatása miatt. Fedák Sári, a legenda maga, kitelepítése alatt érti meg, hogy „...magyar munkások és magyar parasztok gyermekei kétségbeesett igyekezettel próbálgatják nyelvüket kifícamítani, hogy belefícamítsák az orosz szavak kiejtésébe”.<sup>39</sup> Oroszul folyékonyan ugyan nem kell beszélni az előadásokon, de nincs „bejáratott bolsevik szótár”,<sup>40</sup> mely egyrészt értelmessé és érthetővé tenné a vitákat, másrészt közvetítene az előjátszásra érkező szovjet színészeknek. Fedák színésznőként kis szógyűjteményt állít össze, mely mintegy kiegészíti Fónagy Iván és Soltész Katalin 1954-es gyűjteményét<sup>41</sup> az új nyelvről.

»Sztálin műszak... brigád...sztahanovista... békeharc... csúcsteljesítmény... globális... kampányszerűség... komszomol... világbéke élen-járó harcosok... kiértékelés... harcos éberség... természetátalakító terv... selejt... Sztálinváros... önkritika... élmunkás műszak... minőség átalakulás... hozzáállás... kosztovista... kolhoz... ugrató vizsga... Sztálin kombinát... Téeszcsé... szovjetember... kulák... harcos hősművészet... ötéves terv... eszmei-politikai vonal... ütemterv... háromszáz százalékos teljesítmény... imperialista... sztálini humanizmus... Kujbisev... kétezer-négyszáz százalékos teljesítmény... káderezés... Üzbegisztán... röpgyűlés... tapasztalatcsere... Josif Visszarionovics Sztálin... Kujbisev és újra és újra Kujbisev... diszpécser szolgálat... beütemezés...« Órákig lehetne folytatni ezeket az újkommunista kifejezéseket. Nem is szólva a budapesti rádió kifejezéseiről. Azokat azonban nem vagyok hajlandó ismételni, mert félek, hogy fizikailag rosszul leszek.<sup>42</sup>

A szövetség anyagait nézve évekig gondot okoz ez a nyelvtelenség, mely jelentésnélküliségben és kiejtésben is nehézségek elé állítja (legfőképp) a

<sup>38</sup> DERRIDA, 2007, 23–37.

<sup>39</sup> FEDÁK 2009, 553.

<sup>40</sup> SCHEIBNER 2014, 186.

<sup>41</sup> FÓNAGY – J. SOLTÉSZ 1954.

<sup>42</sup> FEDÁK 2009, 553–554.

színészeket. Hangosan kimondva azt a mondatot, hogy „sikerrel játszották Scserbakov darabját”, elvezet a széttört nyelv, a szétesett ritmus<sup>43</sup> megtapasztalásához. Még a taggyűlés gyorsírója sem tudja leírni, amikor Horvai István felsorolja a nagy szovjet mintákat: „Sztanyiszlavszkij, Nyimirivics Dancsenkó, Zdinecsko, Pudovkin, Csisarelli, Dikij, Cserkaszov, Andrejev, Marackaja”.<sup>44</sup>

## A realizmus és az államosítás

A színházi államosítás a legnagyobb és leggyorsabb struktúraváltás a színház magyarországi történetében. A folyamat követésekor válik egyértelművé, hogy oly hatalmas forrásóceán terül vértanul és a semmiből élénk, hogy történészi pozíciót és metodikát is váltani kell. Az államosításról, a Rákosi-korszak színházpolitikai irányításáról szóló elenyésző számú elemzés,<sup>45</sup> levéltári forrásokra alapozva, határozatok és rendeletek mentén rigid átalakulást rögzít: eszerint az államosítás jól kontrollált, nem improvizált folyamat, hiszen nem tréfadologról van szó. Ezt a képet a magánfeljegyzések árnyalják; ez természetes, a naplók és memoárok tudnak beszélni a határozatok ellenében működő kisközösségi akaratról. A történész azonban olyan ismeretlen forrásóceán partján áll, mely nem egyszerűen a feldolgozhatatlanság rémével kísérti, hanem dimenzióival magát az államosítás folyamatát is átértékeli. Az államosítás hétköznapijai, a napi rutinyakorlatok megnevezése, irányuk és vektoruk megértése, a benne részt vevők játszmái és játékaik, hangulatuk és hatalomakaratuk pszichológiai feltárása ennek az iratanyagnak a mikrotörténeti vizsgálatát igényli. Kötetünk, mely a szocialista realista valóságépítés folyamatát törekszik megérteni, a legnagyobb körültekintéssel igyekszik használni a forrásokat – mindig jelezve kontextusukat, a megszólaló pozícióját.

A színházak államosítása Magyarországon teljes körű esemény, amely

---

<sup>43</sup> Moszkvai vendégjátékukon 1954 decemberében eltévedtek a színészek. „A cirill betűs felírásokat nem tudtuk elolvasni.” RÁTONYI 1984, 336.

<sup>44</sup> SZMSZ 1951, 61.

<sup>45</sup> KOROSSY 2007, SZÉKELY 1990b, MIKITA 2015.



gyorsan zajlik le, és éppen e gyorsaság lesz a sokadik akadály a szocialista realista elméleti keret megfogalmazásának.<sup>46</sup> „Ortutay Gyula kultuszminiszter 1949. május 22-én hivatalosan is bejelentette az államosítás tényét, az egész szakma kitörő örömmel fogadta a hírt.”<sup>47</sup> Az indoklás a színházak népszerű szakmai lapjában, a *Színház és Moziban* június elsején megjelent cikkben olvasható. Az államosítást memoárforrásaink szerint a színészek várták a legjobban, mert minden színházban a Nemzetihez hasonló biztonságot reméltek.<sup>48</sup>

Valamennyi magánszínháznak hatalmas köztartozása és jelentős magántartozása van. A hatalmas köztartozás mellett a színházi dolgozók illetményeit is legtöbb esetben csak állami támogatásból tudták kifizetni. Szinte valamennyi magánszínház gazdasági nehézségekre való hivatkozással több ízben kérte államosítását.<sup>49</sup>

Ez a helyzet vidéken követhető könnyebben. A vidéki színházak államosítását hónapokkal később készítik elő, rohammunkával. „A hivatalos javaslat 1949. július 20-án készült el, a Népgazdasági Tanács pedig augusztus 11-én adta ki határozatát az »állami kezelésbe« vételről.”<sup>50</sup> A források az évadkezdéssel indokolják a sietséget, az államosítás siettetett rendje egy másik siettetett eljárással együtt azonban ontológiailag értelmezhetetlen helyzetet képez Magyarországon: 1949. május 30-án letartóztatják Rajk Lászlót, szeptember 16-án kezdődik a pere, szeptember 24-én halálra ítélik, október 15-én kivégzik.

Az »államosítás« azonban az egész rendszer egységesítését tűzte ki céljául. Előkészítése már 1945 januárjában megkezdődött, és többlépcsős folyamat eredménye lett. A színháztörténet mindenesetre úgy tartja nyilván az 1949-es évet, mint amikor az egész – történelmileg másfél száz évre visszanyúló magyar színházi »struktúra« – alapjaiban változott meg.<sup>51</sup>

A struktúra megváltozása a színészt érinti leginkább. Egyrészt megélhetése és szakmája biztonságát várja az intézkedéstől, másrészt szerepeket. Ez a változás

---

<sup>46</sup> T. VARGA, 2005.

<sup>47</sup> SIVÓ 1990, 10.

<sup>48</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>49</sup> Kossa István pénzügyminiszternek, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről, 1949. július 19. Idézi: DANCS 1990, 199.

<sup>50</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>51</sup> SZÉKELY 1990b, 12.

kimeríthetetlen témát ad az államosítással felépülő új rend nyilvános eseményeinek, ezért ezek programját követve közelíthetünk a változás megértéséhez.

A második háború utáni Budapesten kétféle színházi játéknyelv ismert. Az egyik a realista iskola, mely Hevesi Sándor, Németh Antal inspirációján át a Nemzeti játéktechnikáját jellemzi, s mellettük a jól megcsinált színdarabok polgári illúziószínházi formanyelve él különféle színészek és társulatok, rendezői és igazgatói elképzelések mentén keveredve. A realista színház szocialista változatának igénye az államosítással egy időben jelenik meg. A színházi ideológiát a Színház- és Filmművészeti Szövetség gyártja, melynek konferenciái, ankétjai nyilvános vitákban tematizálják a szocialista realista színházi munkát. Ezek a viták leginkább a szakmai pozíciókért, a túlélésért vívott harcok dokumentumdrámáiként kerülnek a közösség emlékezetébe,<sup>52</sup> pedig a megszégyenítés és önkritikák nyilvános eseményén túl a szocialista realista színházi gyakorlat ideológiai bázisát alapozzák meg. Az ankétokon a színházelméleti kérdések mind az egyértelmű ideológiai fogalmazásra irányulnak, s a munkásosztály ideológiai nevelését szem előtt tartva nem a hagyományokhoz való, tulajdonképpen eltörölt viszony, hanem a létrejött társadalmi valóság, a szocializmus rendje irányítja a színházi mechanizmust.

A valóságépítés első mozzanata a jövőendő valóság megértése, amely tiszta futurologia. 1949-ben, a frissiben államosított színházi szcénában a realizmus, a harsányság, a naturalizmus, a formalizmus, a teátralizmus képezi az alakuló új szaknyelv fogalmi káoszát. Ezekben az években viták és ankétok sorozata formálja az erős ítélkezéssel bíró, bár történetiségükben bizonytalan fogalmakat, majd a kulturális szokásrend preskriptív és kizárólagos diskurzusmintaként fogadja be őket. A viták és ankétok szóbeli eseményeit gyors- és gépírással lejegyzések őrzik az archívumokban. Ezek a források, miközben az élőbeszéd könnyedségéből eredően pontatlanabbak és improvizatívabbak egy esszé tanulmánynál, a beszéd performatív erejéből következően a felszólaló és tárgya viszonyáról többet tárnak elénk. Legfőképp akkor észlelhető a közösségben-lét helyzete, amikor a realista színház sztárjai, Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv, Major Tamás, Várkonyi Zoltán rádöbbennek, hogy a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi,

---

<sup>52</sup> A budapesti Katona József Színház *Notóriusok*-sorozata 2007-től.

akár történeti összefüggéseiben vizsgálják, gyakran a pszichologizáció területére tévednek. Még ha nem olvasták volna is Lukács György korai, 1911-es marxista színházelméletét, melyben Hegel szellemtörténetéhez<sup>53</sup> visszanyúlva értelmezi, hogy a Másikban rejlik a veszély, s ennek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depeszichologizálás lehet,<sup>54</sup> e két tendencia filozófiai-ideológiai opponenciája jelöli ki a viták keretét.

A vitákon és ankétokon e két elvárás fogalmazódik meg. A szocialista realista színházi gyakorlat kezdetén Gellért Endre ismeri fel, hogy Magyarországon kevés a színész. A háború alatti és közvetlen utáni nyilvános listázások kimerítették a szakmát. Egy professzionalizációs kutatás igazolni tudná Gellért sejtését: kevesen állnak készen ahhoz, hogy a tervezett újonnan felépítendő színházak működése biztonságos lehessen. Gellért végigveszi, hol is találhat színészt a feladatra, s miközben követjük gondolatmenetét az országos kultúrversenyek falusi, városi és üzemi fordulóiról, ahol „sok tehetséges új kádert fogunk találni”,<sup>55</sup> meghalljuk a mellékmondatot arról, mennyi szerződés nélküli színész tömörül a színészszakszervezetben. Gellért azt javasolja, kerüljenek meghallgatásra az állástalan színészek is, így adva hangot szolidaritásának és indítva el a szakmai rehabilitációt. A szakszervezetben a különféle listákra rákerült vagy éppen lemaradt művészek is tagok lehetnek, közülük érdemes válogatni az évente szervezendő meghallgatásokon. Így jut munkához Gáspár Operettszínházában Peéry Piroska, Németh Antal felesége.<sup>56</sup> Mindezek mellett a főiskola káderfelvételt tart, ahol 60%-os arányban kerülnek be a munkások.

Az államosítás ezért is jelenti a színházi ipar megmentését. A vidéki színházak államosítása egyértelmű segítséget jelentett a szakmának. Szeged például különösen gyors elbírálást kap, hiszen a kolozsvári színház magyar színészeit 1945-től ők fogadják be, az ő érdekükben már a háború utáni hónapokban államosítják Szeged legnagyobb színházát.<sup>57</sup> Ám nemcsak 1945-ben, de még 1949-ben sem világos az érintetteknek, hogy a működés biztonsága feltételezi az ideológiai keretek átírását, tehát a színháznak a kulturális harc terepévé kell válnia. A Magyar Kommunista Párt Művészeti Bizottsága, Hont Ferencnek, a MKP

---

<sup>53</sup> LUKÁCS 1911.

<sup>54</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>55</sup> GELLÉRT 1981, 67.

<sup>56</sup> GÁSPÁR 1985, 384.

<sup>57</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

Színházi Szakbizottsága vezetőjének koncepcióját követve, helyzetjelentéseket kér a koalíciós időkben magánszínházakat vezető kollégáktól, s a sikeres intézményeket azonnal annectálják. Ekként csatolják a Magyar Színházat az ekkor már Gáspár Margit vezette Városi Színházhoz,<sup>58</sup> hogy majd egy évvel az államosítás előtt a Nemzeti Színház Kamara Színházává alakítsák. A *Színház és Mozi* 1949-es első számából teljesen világos, hogy senki nem tud évadtervet készíteni a bizonytalanság okán. Az államosítást szakszervezeti átvilágítás előzi meg, 1938 óta (a kamarai első, az igazolóbizottsági második után) ez a harmadik listázás. A listázás előfeltételeit ismerjük:

A feladatok között szerepelt egy váratlan és újfajta »igazolási eljárás«. Azt az örömteljes várakozást, amely azelőtt [...] valóban átjárta a színészek világát, a félelem érzése kezdte felváltani. A szakszervezet óriási apparátussal tagfelülvizsgálatot indított el. Június 20-án minden szerződésben lévő vagy szerződésen kívüli színésznek huszonkét pontból álló kérdőívet küldtek szét, amelyet július 4-ig vissza kellett küldeni. Ennek alapján tíz, egyenként három-három tagú bizottság hajtotta végre az elsőfokú válogatást az egyes színházakban. Az általuk készített jelentéseket héttagú »ellenőrző bizottság« nézte át. A sajtó tehát július végén joggal adta egy cikknek ezt a címet: »Kik maradnak és kik nem maradnak a színésztársadalom tagjai a felülvizsgálat után?« Elvileg megadták a fellebbezés lehetőségét is: első fokon a Szakszervezet Elnöki Tanácsához, másodfokon a Szakszervezetek Országos Választmányához lehetett fordulni. Aligha járta végig valaki is ezt az utat.<sup>59</sup>

1949 után az államosítás rendjét, a nyelv, az ideológia kialakítását segítő színházi munkaközösségek jönnek létre. Megalakul (a már említett) Színház- és Filmművészeti Szövetség,<sup>60</sup> mely létrehozza, többek között, a Vidéki Bizottságot, a Patronázs Bizottságot, a Sztanyiszlavszkij-kör Bizottságot, hogy országos programként, még az üzemekben is értelmezésekkel támogatva terjedjen az új szovjet játéknelv.

A szövetség már 1950-ben megalakítja a saját dramaturg-szakosztályát Molnár Miklós vezetésével,<sup>61</sup> de erre válaszul 1951-ben a „párt Színházi Szakbizottsága kommunista színigazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket is

---

<sup>58</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>59</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>60</sup> KOROSSY 2007, 77.

<sup>61</sup> KOROSSY 2007, 88.

magában foglaló Dramaturgiai Tanácsot hoz[ott] létre”.<sup>62</sup> Ez a levéltári dokumentumokból élénk álló döntési hierarchia is kirajzolja a szakma, a párt kulturális vezetésének külön-külön létrejövő csúcsszerveit és azt a felismerést, hogy a magyarországi színházi gyakorlatban a szöveg, a dráma az elsődleges, a dramaturg tehát az első cenzor. A minisztériumi Dramaturgiai Tanács feladata összehangolni az országos műsorpolitikát s felelősen irányítani a színházról szóló, még kialakítandó nyelvet. Memoárokból<sup>63</sup> és a rövid ideig működő tanácsot kitaláló és koordináló Hont Ferenc naplójában is olvashatjuk,<sup>64</sup> hogy ezt tevékenységet a régi, a nagyipari színházat üzemeltető dramaturgiák sora egyszerűen obstruálja. Összetett történészi figyelmet igényel a forráshalom kontextualizálása ezekben az években, hogy láthatóvá váljék, miért nem működik a törvényi rendeletekben és határozatokban kinevezett bizottságok sora, s a hatalomgyakorlás napi rutinja miként rajzol egy egyenes, a minisztériumi direktívakommunikációnál sokkalta bonyolultabb mintát.

A központosítás, a kontroll már a háború utáni építkezéskor, a területfoglaláskor, a koalíciós időkben még talán szakmai felhanggal, de 1949-től marxista kultúrideológiai irányelvek mentén, harci terminológiával és gyakorlattal terjeszkedik.<sup>65</sup> A jelentős szakmai kötelező hatókörrel bíró bizottságok fórumot is

---

<sup>62</sup> KOROSSY 2007, 62.

<sup>63</sup> CZÍMER 1992, 74–75.

<sup>64</sup> HONT [é. n.], 13. füzet.

<sup>65</sup> „A marxista irodalom- és művészetszemlélet meghonosításával, az irodalmi és a művészeti egyesületek munkájának kézbe tartásával, valamint a művész szakszervezetek művészetpolitikai irányításával külön bizottságot bíztak meg, melynek elnöke Horváth Márton volt. A Művészetpolitikai Bizottság tagja volt Lukács György, Kállai Gyula, Major Tamás, Hont Ferenc, Mihály András, Pogány Ö. Gábor, Antal Jánosné (egyben a bizottság munkájának felelőse), Csillag Miklós és Szántó Miklós. Az Értelmiségi Osztály átszervezésével 1948 novemberében alakították ki a párt színházirányításban is szerepet játszó Kultúrpolitikai Osztályt. A Kultúrpolitikai Osztály Művészeti Alosztálya irányította és ellenőrizte az állam kulturális szervének, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Főosztályának, valamint Budapest Kulturális Osztályának munkáját; az átszervezett Művészeti Tanácson keresztül a párt művészetpolitikáját biztosította. Feladatkörébe tartozott a művészeti kollégiumok és főiskolák, az irodalmi és zenei folyóiratok, az írószövetség, az irodalmi társaságok, a Zenész Szakszervezet, az Operaház, a zenekarok, a zenei társaságok, a színházak és a színész szakszervezet, a szervezés alatt lévő Képző- és Iparművészeti Szövetség és a Képzőművészek Baráti Köre irányítása és ellenőrzése. A Kultúrpolitikai Osztályt Kállai Gyula vezette. Az Osztályt alosztályokra tagolták. Így jött létre a Köznevelési, a Tudománypolitikai, a Szabadművelődési, a Művészeti és az Egyházpolitikai Alosztály. A Művészeti és a Szabadművelődési Alosztály élén Csillag Miklós osztályvezető-helyettes állt. A Művészeti Alosztály több szakbizottságot fogott össze (írói, képző- és iparművészeti, zenei). A Színházi Szakbizottság tagjának Major Tamást; Hont Ferencet; Kovács Andrást; Jákó Pált, a

kapnak, így 1950-ben elindul a *Színház- és Filmművészet* című periodika. Az államosítás utáni ideológiai harcnak meg kell tudni neveznie a veszélyt: ez igen hamar a Jób-féle vígszínházi-polgári naturalizmus lesz, hiszen a burzsoá hagyomány elítélésére létezik szovjet minta és van politikai akarat. Az avantgárd színház történetének feltárásakor lett számomra nyilvánvaló,<sup>66</sup> hogy sem a Kassák-féle avantgárd, sem Palasovszky a Dolgozók Színházával, sem a Bárdos-féle szimbolizmus Pütkösti expresszionizmusával nem kap vitaterepet, nem-megnevezésük a létük emlékezetét is háttérbe szorítja. Palasovszky színházát briliáns és vehemens kritikájával<sup>67</sup> gyorsan elemésztí a tízéves moszkvai emigrációjából hazatérő Háy Gyula, s érvelése a berlini színházi szcénában igen ismert íróé, aki Piscator, Brecht, majd Moszkvában Mejerhold, Tairov és Eisenstein munkatársaként a harcos és nem az esztétikai avantgárd kereteit kéri számon a budapesti avantgárd iskolán. Az avantgárd színház emlékezetét a Horthy-korszak rendelkezései mellett az államszocialista évtizedek retorikai alakzatai is homályosítják.

A színházművészet hiányos és militáns kulturális alakzatba rendeződik, s ezt a rendeződést az 1950-ben meghirdetett konferenciasorozat tematizálja. A konferenciák a magyar színháztörténeti kánon színházi eseményei, a valóságépítés gyorstalpaló iskolái, különös emlékhelyei az államosítás gyakorlatának. Az ülések gyorsírási jegyzőkönyveiben követhető, hogy a résztvevők a politikai direktívák felfestése mellett leginkább egy közös szakmai nyelvet keresnek. Hetven évvel később olvasva is tanulságos, milyen összetett gondolati alakzatokban tud vitázni a színházi rendezők és színészek csoportja, s a vitafelület nem az egyes színházi iskolák, hanem a hivatal és a művészet között nyílik ketté.

Az emlékezet szövetének egykori sűrűségét a Színház- és Filmművészeti Szövetségnek a Hont Ferenc alapította Színháztudományi Intézet (ma PIM – OSzMI) könyvtárában (Q13063 jelzet alatt) fellelhető munkanaplójából sejthetjük.

---

Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének főtitkárát; Sivó Emilt, a Nemzeti Színház párt- szervezetének titkárát és a Magyar Színház titkárát; Molnár Miklóst és Szántó Miklóst tették meg. A Szakbizottság elnökének Major Tamást, titkárának Sivó Emilt nevezték ki. Tevékenységüket az Agitációs és Propaganda Bizottság felügyelte.” KOROSSY 2007, 75.

<sup>66</sup> JÁKFALVI 2006.

<sup>67</sup> HÁY 1945, 7.

A munkanapló dátum szerinti sorrendbe rendezi a szövetség eseményeit, s a megbeszélések, közgyűlések, ankétok, konferenciák, körök, évadnyitó és évadzáró társulati ülések felsorolása megtölt egy kötetet egyetlen év alatt. Mindegyik eseményről gyorsírással feljegyzés készül, amit szöveghűen több példányban, indigós sokszorosítással legépelnek és eljuttatnak az illetékesekhez. Eljut a szövetséghez, a párt kulturális osztályához, az érintett színházhoz, a Nemzetibe, hiszen Major a szövetség elnöke, s még legalább három tartalék elkerül valahova. Beláthatatlan kiterjedésű információóceán hullámszik a kutató előtt, melynek part menti részein is csak történészek és levéltárosok hajóztak eddig. (Feltáratlan, hogy a szövetség egyik országos gyűjtőhelyen sem katalogizált teljes iratanyaga mit és milyen állapotban tartalmazhat, ezért az OSzMI, az OSZK, a MOL és minden budapesti levéltár gyűjteményének összehangolt kutatására volna szükség, ami által az államosítás körüli évek, a teljes színházi struktúra megértésének új alakzata állhat elénk.)

A gyorsírással feljegyzésekre úgy tekinthetünk, mint a közösség eseményeit rögzítő mnemotechnikai eszközökre, melyek segítik a memoárirodalomból feltörő emlékezésforrásokat lokalizálni. A történeti feldolgozatlanság okán ezek a dokumentumok, sokszor hiányosan és jelöletlenül idézve, a rendszerváltó években bulvármemoárok áradatát indítják el – indulati érveléssel borítva be minden eseményt az államszocialista színház múltjában.<sup>68</sup>

E kötetben példáimmal megkísérlem az iratanyagok feltárásának történeti értékelését, mindig jelezve, hogy a válogatás folyamata, a kiemelés közege miként változtatja meg saját elbeszélő pozícióját. Úgy tűnik, a színház-történet-írás forrásait egy mozzanat akkor tárhatja fel, ha egy esemény köré gyűjti narratívájának víz alatti hullámait és forgóit – ezért fejlesztettük ki Kékesi Kun Árpáddal és Kiss Gabriellával a Philther-módszert 2010-ben, mely a színházi előadást tekinti egy eseménynek.

A szövetség anyagainak feldolgozása és digitalizálása virtuális időburkot épít jelenünk köré, mely döntéshelyzetekben, struktúraváltási ingadozásoknál, finanszírozási anomáliáknál egyszerűen csak elénk tárja, miként és milyen döntések mentén hozták létre elődeink azt, amiről nekünk újra döntenünk kell.

---

<sup>68</sup> ABLONCZY 2012, BÁNOS 1983, CZÍMER 1996, LENGYEL 2017.

## A valóságépítés gyorstalpalói

Az államosítás utáni első, a valóságépítést tematizáló konferenciát 1950. szeptember 15–16. között szervezte a szövetség, Major, Gellért és Horvai referátumaival. A konferencia<sup>69</sup> utáni közgyűlés és viták anyaga széttart, a konkrét kérdések a szocialista realizmus ideológiai síkjáról fogalmazzák meg a gyakorlati feladatokat. Pontosítják, mi is például a kettős kötöttségű hős, mi az ösztönösség, mi az önmutogatás stb. A referátumok átítatódnak azzal a kísértéssel, amivel Alceste néz szembe a *Mizantrópban*: minden gondolatot ki kell mondani. Ez a kimondás ugyan a nyelvteremtés aktusára irányul, de miként Molière-nél, itt is évtizedekben mérhető rombolást eredményez a személyes kapcsolatokban. A valóság kommunista igazsága, az önbírálat realizmusa nyelvi és ideológiai kérdéssé válik, s a hozzászólók improvizálva, mérlegelés nélkül szólalnak meg, mint egy valóságshow-ban. A rögzítettség mozzanatára senki nem reflektál, pedig a konferenciáról azonnal kivonatos tudósítások jelennek meg a színházi és társadalmi szaklapokban,<sup>70</sup> hiszen nem feltétlen a beszéd lényege, hanem a megszólalás performatív ereje jelöli ki a megszólaló helyét. Az I. konferencián a szövetség titkára, a huszonnyolc éves Horvai István az ösztönösséget, az önmutogatást nevezi meg olyan játéktechnikai hibaként, melyet a „népi hagyomány, eszmeiség, forradalmi romantika” eszközeivel el lehet kerülni,<sup>71</sup> dramaturgiai feladatként pedig a kettős kötődésű hős pozicionálása és az ellenség ábrázolása a meg tárgyalásra kijelölt terület. Horvai felvezetőjében összeköti a szovjet eredményeket és Sztanyiszlavszkijt: ez a leningrádi egyéves továbbképzéséről nemrég hazatért rendezőtől talán elvárt tapasztalat és ihletett saját tudás. Mindenesetre 1950-től a Sztanyiszlavszkijnek tulajdonított színházi nyelv dominál, s ez az orosz nyelvtől eltávolított, angol forrásokból vagy tanítványai láncolatán át közvetített fantomreferencia lényegében a meglévő nemzetis játékestílust, a magyar realista gyakorlatot nevezte meg (meglehetősen kényelmesen) újként. Egyértelmű, és húsz év múlva a Lukács–Major-vitában felszínre is kerülő mozzanat, hogy 1950-ben Brecht új színházi formái

<sup>69</sup> SzMSz, 1950. szeptember 15.

<sup>70</sup> *Színház és Filmművészet*, 1950. október–november 1., KENDE 1951, 824–827.

<sup>71</sup> SzMSz, 1950. szeptember 15., 14.



jelenthetnének új nyelvi fogalmazást, de a színházi túlélést a szovjetté tett Sztanyiszlavszkij fantomizált eszméihez könnyebb igazítani. A szocialista realizmus, lényegi kísérletezés és tévutak nélkül, a nemzeti színház-as realizmust jelenti.

A szövetség vitáinak mintáját szolgáltathatta az az 1935-ös moszkvai színházelméleti vita, mely Mei Lang-fang vendégszínháza kapcsán szerveződik Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Eisenstein, Tairov, Gordon Craig, Erwin Piscator és Brecht részvételével.<sup>72</sup> Ezen a vitán Háy Gyula is részt vesz,<sup>73</sup> s a vitaforma gyorsíró-s rögzítése, szelektált nyilvánossága éppúgy mintaként szolgál a későbbiekben, mint a hozzászólások. Az erősen közhögő, Tolsztojt idéző Sztanyiszlavszkij állítása adja meg a beszélgetés tézisé: „Míg egy kínai beszéde felfoghatatlan marad a számomra – mivel a kínai nyelvet nem ismerem –, a kínai műalkotás megragad, »megfertőz«.”<sup>74</sup> Mei Lan-fang játékát csodálva a nyelv színházi szerepét értelmezik, a jeleket és jelentésüket. Mit jelent a piros folt, a férfi játszott nő, mi a realizmus a kínai színházban.

A szövetség következő, 1951-es konferenciájára az elvégzendő feladatok között a realizmus ideológiai keretének megfogalmazására összehívják egy tudományos munkaközösséget. Témának jelölik a realista hagyományaink felhasználását, a szovjet színház és film hatását művészetünkre, a formalizmus és naturalizmus jelentkezését művészetünkben, a mai hős ábrázolásának kérdéseit, az új alkotóelemeket színházainknál és a filmnél, az egyes nagy művészeink életpályájának feldolgozását.<sup>75</sup> A témajelölések egyértelműen mutatják, mennyire háttérbe szorult Brecht és a német nyelvi közvetítés. Ez az a konferencia, ahol a szövetség elnöke és titkára is önkritikát gyakorol.<sup>76</sup> Major, a visszaemlékezők szerint, túl látványosan, szinte harsányan ismeri el hibáit.<sup>77</sup> Hibázott, mert nem a tömegekkel együtt vitte a színházat, mert a negatív karaktereket emelte ki egy alakításban, mert tervszerűtlen volt. Ráadásul arisztokratikus a káderpolitikája, a Sztanyiszlavszkij-köröket elengedte, és még az előző önbírálat is hibás. De mivel

---

<sup>72</sup> NYEMIROVICS-DANCSENKO 1990, 34–45.

<sup>73</sup> HÁY 1990, 212.

<sup>74</sup> NYEMIROVICS-DANCSENKO 1990, 36.

<sup>75</sup> SzMSz, 1951. szeptember 9., 51.

<sup>76</sup> SzMSz, 1951. szeptember 9., 110–115.

<sup>77</sup> GÁBOR 1995, 18., 41.

az „önbíráló arra való, hogy minden percünkben foglalkoztasson bennünket”,<sup>78</sup> megosztja a konferenciával döntéseit: eszerint hathetes próbarendet vezet be a Nemzetiben, a káderpolitikát a hármas szereposztásokkal javítja, dramaturgiai újításokat végez Sztanyiszlavszkij alapján a szövegen, s megalakítja a Művészeti Tanácsadó Testületet.

A konferenciák rituáléja elfedni látszik a folyamatot: az államosítás utáni ideológiai elvárásrend kialakítása olyannyira leterheli az alkotókat, hogy a háború utáni megszólalások üres nyelvi közegében nem új nyelvet teremtenek, hanem a régi ismerthez fordulnak. A szocialista realista színház magyarországi rendje a polgári illúziószínház naturalista változatához hasonlít leginkább. Major bejelentett újításai egyrészt nem újak, másrészt kizárólag a színházi üzem működésére vonatkoznak, semmilyen esztétikai felülete nem látható. Majornak ekkor még nincs nagy színházi rutinja, de éppen a nemzetis nagy színészekről, Sugár Károlytól tudja,<sup>79</sup> hogy az új világot nem a hős, nem a sztori, nem a scenika, hanem a színész hozhatja a játékba. S az államosítás pillanatában éppen a színész státuszát tisztázzák elsőként a minisztériumban: a szétszórás a szovjet mintájú társulatépítés helyett (látszólag) a büntetés gyakorlatát működteti. A magyar színjátszás történetében ez az államosításhoz köthető gondoskodó direktíva kiszámíthatatlan hatással jár. A színészek védett munkapozíciói és az alkotás Sztanyiszlavszkij-technikái kerülnek összhangba, ha a társulat maga választja meg tagjait. A korszak dramaturgiai jelentései és emlékei, Czímer József, Magyar Bálint, Szűcs László elemzései<sup>80</sup> mind ezt támasztják alá.

A konferenciákon a magyar nyelvű ideológiai szólamot Hont Ferenc hozzászólásai ritmizálják, aki az 1930-as évektől a szegedi mozgalomban az új akarását a bulvármintáktól eltérő, realistának nevezett, de esztétikájában avantgárd eseményekkel azonosítja. A háború után mindezt már nem egy határ menti nagyváros, Szeged messzeségéből, az illegális kommunista mozgalom önkéntes kereteiben, hanem a színházi elméleti ipar vezetőjeként fogalmazza meg újra és újra. „A Művészeti Tanács megbízta Hont Ferencet, hogy dolgozza ki az országos Színművészeti Akadémiának színésznevelő főiskolává (később egyetemmé) való

<sup>78</sup> SzMSz, 1951. szeptember 9., 112.

<sup>79</sup> KOCSIS L. 1987, 22–24.

<sup>80</sup> CZÍMER 1992, GÁSPÁR 1985, MAGYAR 1993.

átstruktúrázásának, illetve fejlesztésének tervét.”<sup>81</sup> Korai írásaiban már felfedezi a „valóságábrázoló színjátszás”<sup>82</sup> egyidejű megjelenését Antoine Théâtre Libre-jében, Otto Brahm Freie Bühnájében és még a moszkvai Művész Színházban is, s ugyan nem választja szét a drámaelemzés és a színházi fogalmazás nyelvi eszközeit, miközben még bizonytalan az ideológiai apparátusa, gazdaságelméleti felkészültséggel a munkásságot jelöli meg a színház létrehozójának és működtetőjének. Hont korai felismerései az induló Thália Társaság 1904-es kiáltványainak szövegét ismétlik.<sup>83</sup> Ő maga feltehetően nem ismerte a születése előtt három évvel indult magyar művészszínházi modell filozófiai-esztétikai kereteit, de Lukácstól eltérően nem Csehov és az orosz realizmus dramatikus világát,<sup>84</sup> hanem a régi magyar drámai emlékekben, a saját hagyományban keresi közössége valóságát. Hont ugyanakkor megtalálja a „szolidaritás-érzés”<sup>85</sup> fogalmát, mely bármennyire is egy brosúraszöveg automatizmusaként hat, későbbi befogadáselméletek struktúráját idézi fel bennünk, és egyértelműen a legerősebb közösségi tereppé alakítja a színházat. Látja a paraszti mágikus színjátszásban rejlő valóságábrázolási technikát, „amely nem a tapasztalaton alapuló ésszerű eljárásokkal, hanem a közös hiedelemben gyökerező varázslattal él”, hiszen „játéka nem utánozza a valóságot, hanem az élet-tényt ismétli, újraéli”,<sup>86</sup> így a varázslat szövete feszül minden látott és látható esemény elé. A háború utáni írásai tematizálják a realizmusfogalom jelentésmódosulását és értelmezői telítettségét, hiszen a szovjet ideák mentén a valóságról más koordináták között gondolkodik. Irányadó mintává válik szlogenekkel telített pártossága, mely, miközben felhívja figyelmünket Shakespeare realista módszereire,<sup>87</sup> a szovjet ember őszinteségét elemzi. Hont vezeti be Sztanyiszlavszkij módszerét, remek, feladatokra lebontott színészténingjét<sup>88</sup> azonban elfedi a marxizmus-leninizmus materializmusa. A realista nyelv ideológiai keretét a szövetség ankétjain is Hont elméleti írásai vázolják fel.

---

<sup>81</sup> BÁNOS 1983, 113–114.

<sup>82</sup> HONT 1960, 10.

<sup>83</sup> BENEDEK M. 1965, 125–126.

<sup>84</sup> KERTÉSZ M. 1985, 9.

<sup>85</sup> HONT (1934) 1960, 14.

<sup>86</sup> HONT (1936) 1960, 53.

<sup>87</sup> HONT (1945–47) 1960, 126.

<sup>88</sup> HONT (1936) 1960, 56–70.

A teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül még a lenini-zsdanovi idézetek leválasztása is önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne, de anélkül is kiviláglik egy komoly ideológus, egy pártos (osztály)harcos világa. Nem Hont Ferenc tudományszociológiai jelentősége okán, hanem a realizmusfogalom kulturális transzferként működő jelenségét vizsgálva látszanak az államosítás pillanatában megadott ideológiai paraméterek: a színész munkáját tudatos felkészülés irányítja, s ez a „pszichotechnikai” eljárás nem a tudatalatti megismerését, hanem a pavlovi feltételes reflex alapján működő metodika elsajátítását jelenti.<sup>89</sup> Hont állítja és tapasztalja, hogy a színész a dráma eszméjéből dolgozik, s a „kollektív alkotómunka” gyakorlata segíti. Hont írásainak retorikai alakzata is mintaként szolgál, miként kell megszerkeszteni egy nyilvános beszédet. Az ekkor induló ankétok, konferenciák hivatalos felszólalói a győzelmi retorika mámorát, a diadalmas lezárás és az autoritás-felmutatás variációit ekként, az ő mintáját követve használják.

A konferenciák tárgyi emlékezete is a pártértekezletek és -kongresszusok szervezettségére emlékezteti a kutatót, hiszen a hagyatékokban megőrzött kis zsebnaptárak, jegyzetfüzetek és brosrák mind vörös műbőr kötésben, arany betűkkel hirdetik a konferencia helyét a kultúrharcban.

## A szocialista realista színház

A valóság megjelenítése a színházban egyes ankét-hozzászólók szerint nem más, mint „a valóságot, tehát a nép életét és harcait ábrázoló”<sup>90</sup> folyamat. Ehhez mintát a szovjet színházművészet kínál. A Szovjetunióban tanulmányúton járt rendezők lelkesen említik a Művész Színház és a színészek tudását, de sem a nyelvi értés, sem a kulturális tudás nincs meg az előadások követéséhez. Ez a felismerés a magyar szocialista realista színház létrehozásakor kevesekben fogalmazódik meg: Gellért Endre írás közben rádöbben: Kínáról sokkal tárgyyszerűbbek a meglátásai, mert a kínai realizmus kulturális kontextusa bevallhatóan nem érthető. Az viszont kimondhatatlan és bevallhatatlan, hogy a szovjet minta követése is akadozik a

---

<sup>89</sup> HONT (1951) 1960, 140.

<sup>90</sup> KOROSSY 2007, 83.

nyelv nem értésében. A szovjet mintát inkább Sztanyiszlavszkij tanítványainak kurzusaiból, oroszról magyarra szinkrontolmácsolva, a mester kiadatlan írásából konstruálják, s így az azonnali (civil) fordítás élménye rögzül. A Művész Színház magyar nyelvre improvizált tolmácsolásokkal értett módszerét követve épül fel a szocialista realizmus. Ezt a nyelvi esetlegességet és a háborús retorikát évekig használják a tanácsok és bizottságok. Az 1953-as év eseményei, Sztálin halála, az új kormányprogram okán adódna igény egy új nyelvi megformálásra, de látni fogjuk, hogy a színházi tervezés időbuborékja olyan mértékű eltolódást okoz, hogy Sztálin halálának következményei csak az 1954–55-ös évadban érzékelhetők. A színházi bizottságokhoz az európai baloldal színházfilozófiai tudatossága nem ér el. A nyelvi elveszettségéből, a kontextus nélküli kulturális fordításokból következő ideológiai bornírtág mögött azonban a szakma működésének tudása rejlik. Az előbbi broszúragondolatokat összegezve azt látjuk, hogy szocialista realista színház nem szórakoztat.<sup>91</sup> Harcot vív<sup>92</sup> (hiszen a kultúra fegyver) és utat mutat az igazi értékek felé. Egyesített erővel.<sup>93</sup> A szocreál színház nagy tömegeknek szól, vidéken is. Népművel. Közérthető.<sup>94</sup> Nem illusztrál, nem kontárkodik, nem prakticista, nem ösztönös, nem használ sablont, nem rutinból dolgozik.<sup>95</sup> Felépítése hasonlít az üzemi bizottságokéhoz (Ü. B.), tanácsok, körök, igazgatósági ülések a döntéshozó szervei. A szocreál az új embertípust mutató drámákat hűen tolmácsolja.<sup>96</sup> „Zsdánov szerint nem stílus, hanem művészeti és emberi magatartás”,<sup>97</sup> pártos,<sup>98</sup> Sztanyiszlavszkij-módszerével dolgozik: a pozitív hős<sup>99</sup> megjelenítésének problémája a kihívás, de elemzéssel „megkeresi a dráma

<sup>91</sup> „Ellenfeleink azt kívánják, hogy adjunk szórakoztató darabokat – ez azt is jelenti, hogy vonjuk el figyelmüket a valóságtól, akiknek a valóság feltárása nem kellemes.” In: DANCS 1990, 368.

<sup>92</sup> „...óriási harcok folynak a közösségért.” MAJOR (1948). In: DANCS 1990, 368–369.

<sup>93</sup> „A Nemzeti Színház, a főiskola, valamint a Madách Színház egyesítését Major Tamás és Hont Ferenc 1949 márciusában »a művészetek területén lappangó reakció elleni kíméletlen« harccal indokolta.” SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>94</sup> „...a próbák során is arra törekszik, hogy ezt a mondanivalót majd a közönség is megértse.” GELLÉRT 1981, 168–169.

<sup>95</sup> HONT (1951) 1960, 136.

<sup>96</sup> „Az államosított színházak első évadjának értékelésekor a Nemzeti Színházat és a Magyar Színházat a realista színjátszás kialakításában élen járó intézményként említették. Az írók mondanivalóját hűen tolmácsolta, sokat tett az új, szocialista embertípus árnyalt képének kialakításáért.” KOROSSY 2007, 95.

<sup>97</sup> A Belvárosi Színház társulati ülésének jegyzőkönyve, 1949. augusztus 8. In: DANCS 1990, 466.

<sup>98</sup> *Színház- és Filmművészet*, 1951. október–november, 13–14. szám, 612.

<sup>99</sup> KOROSSY 2007, 122.

mondanivalóját”.<sup>100</sup>

A színház művészetéről az éves konferenciák és ankétok rendszeres nyilvános eseményként hagynak nyomot, bár korántsem bírnak olyannyira összeszerkesztett nyilvánosság-szerkezettel, mint az 1951-es írókonferencia.<sup>101</sup> A színházról szóló színház megmarad társasági eseménynek a szakbulvárlapokban, s egészen különös hangulatot kölcsönöz a pártos mondatoknak Honthy Hanna és Feleki Kamill hozzászólása, akik az operett fantomrealizmusa felől rituálisan, persze vonzó iróniával értékelik a szocreált mint új művészetüket.<sup>102</sup> A kongresszusok összefoglalói ritmizálják ezt a rituálét, a háttérben pedig minden többezres gyűlés elméleti alapmunkájaként egyes előadások szételemezésével és bírálatával készülnek fel. A szövetség anyagainak jelentős része az egyes előadások házi megbeszélésekor rögzített könyvmennyiségű szöveg, mely a szóbeliség formáját, pontosabban a felkészült hozzászólások improvizatív performance-át tárja az olvasó elé. Az előadásokról szóló viták többször médiumot váltanak, megírt hozzászólások élő vitát generálva írott formában őrzik az érveket, a hangulatot, a szocialista realista színház alakulásának rituáléját.

Az államszocialista színház kialakulásának folyamata nem választható le az előadások melletti vitákról, sőt, párhuzamos színházi eseményként értelmezhetők. A konkrét előadáselemzésekben ezt láthatóvá is teszem, mert a színházművészet ilyen mértékű verbalizálása megértetheti a művészet művelésének és a csinálás kimondásának performatív folyamatát. Az előadások létrehozásáról, a bemutatóról folytatott vita az 1950-es években olyan *jellegű* performatív diskurzust feszít a színház művészete köré, mint amit a Performance Studies tudományágának létrehozója, Richard Schechner saját produkciójának 1969-es rögzítésekor értett meg. A doing, showing doing, explaining showing doing<sup>103</sup> folyamat egésze létrejön az államszocialista színházi folyamatban, de a fázisok messze kerülnek a nyilvánosságtól, s a szélesebb szakmai és az emlékező közösség előtt is sokáig rejtve tartják értékeiket.

Megérteni a jegyzőkönyvek segítségével egy előadás létrehozásának történetét, az eredményeket prezentálni egy tudományos konferencián – mindezt

---

<sup>100</sup> GELLÉRT 1981, 168.

<sup>101</sup> ÍRÓSZÖVETSÉG 1951.

<sup>102</sup> *Színház- és Filmművészet*, 1953. január 1.

<sup>103</sup> SCHECHNER 2002, 316–321.

történetírói performace-ként használjuk a művészet mint kutatás természetű projekteken.<sup>104</sup>

A szövetség dokumentumai megerősítik azt a tézist, hogy a realizmust azok a színházak formázzák, melyek ki tudják játszani a cenzúrát, bemutatóik vannak, költségvetésük, fennmaradnak, nem alakítják át őket, nem csatolják más társulathoz őket. Realista az a hely, mely elkerüli a tiltott sávot. A fennmaradt jegyzőkönyvek, elemző írások arról tanúskodnak, hogy az ideológiai elvárás még azt a Nádasy Kálmánt is megszólalásra kényszeríti, aki mondatait leleményes következetességgel csak elhangozni engedi – leírni sosem.<sup>105</sup> Mindenki, karmesterek, dramaturgok, rendezők, vezető színészek, szakszervezeti, minisztériumi funkcionáriusok szólalnak meg nyilvánosan,<sup>106</sup> s akár értenek hozzá, akár nem, mondataikkal, szavaikkal teremtenek új nyelvet a színház új gyakorlatához. A realista színjátszás eszméje a szövetség eseményein elhangzó nyilvános megszólalásokon rajzolódik ki. Összegzésként, Gellért Endre szövegeire strukturálva,<sup>107</sup> tíz pontban ismertetem, miként épül a valóság a színpadon.

**1. A realista színész és rendező:** Gellért írásai a színészre koncentrálnak, aki a rendező vezetésével a próbafolyamat alatt elérhet a realista színházi játék ihletett megvalósításához. Gellért saját tapasztalata okán sem választhatja szét a két szakmát. A realista színházhoz csapatmunka kell, társulati fegyelem, melyet a színész az alapos és biztos szövegtanulással hoz, a műszak pedig a korai és pontos kellékezéssel, díszlettel stb. Gellért, miközben a szocialista realista színházeszményről beszél, a meiningeniek gyakorlatából kiemel pár elemet és vegyíti őket Sztanyiszlavszkij téziseivel: ilyen a nagy drámairodalom használata, a pontos közös játék, a rendezői felelősség. Ennek értelmében fontos, hogy a

---

<sup>104</sup> MCNIFF 2013.

<sup>105</sup> FORGÁCH–NÁRAY–TUCSNI 2011, 194.

<sup>106</sup> A Nemzeti Színházban tartott 1954. májusi ankéton felszólalt (sorrendben): Major Tamás, Benedek Árpád, Hindi Sándor, Raksányi Gellért, Forgács István, Gellért Endre, Tompa Sándor, Weller Antal, Somogyi Erzs, Non György, Szörényi Éva, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Vajai Erzs, Magyar Bálint, Várkonyi Zoltán, Csonka Lajos, Zsolt István, Horvát Dezső, Nagy Sándor, Bihari József. PIM–OSZMI, TT 79. 341–342.

<sup>107</sup> Gellért meglátásait a szövetség 1950-es I. konferenciáján felszólalásként megosztotta a többiekkel, s a *Színház-és Filmművészet* ezt az elképzelését következő számában, 1950 októberében megjelentette, majd 1981-es kötetében régi asszisztense, Molnár Gál Péter kiadta. GELLÉRT 1981, 36–51.

rendezői szerep az értelmezésre, a körülmények megteremtésére korlátozódjon („forró a szíve és hideg a feje”),<sup>108</sup> ne játsszon elő semmiképpen, ne magyarázzon, hanem teremtsen játéklehetőséget. A rendezőnek „figyelnie kell az életet”,<sup>109</sup> improvizatív ötletek és pedagógiai elvek helyett „élményanyagot”<sup>110</sup> hozzon, hogy a színész miért-tel kezdődő kérdéseire válaszokat tudjon adni. Ez a miért a szocialista (lélektani) realista színház alapkérdése marad, s a válasz a viszonyok alapos, pszichológiai elemzésében rejlik. A realizmus a viszonyok realizmusa, „ez a *miért* a rendezés tengelye”.<sup>111</sup> A realista színész művészete hét pontban összefoglalva így hangzik: Nem ingadozik. Szakmailag és ideológiailag művelt. Öntudatos és szerény. Hisz a fejlődésben, ezért elbírja a kritikát. Önmagát is képes bírálni. „Kartársait munkájukban segíti, támogatja.”<sup>112</sup> Szakmai tudását átadja. Gellért rendkívül pontosan írja le meg a realista színházi alkotás alapját: a feszültségen alapuló próbákat:

A szocialista rendezés dialektikus rendezés. Az örök változás – fejlődés – okozta feszültségekben és robbanásokban nyilvánul meg. Ezt oly módon valósítja meg, hogy a színészek érzéseiben és indulataiban való mennyiség növekedés egy adott pillanatban minőségi változásba megy át.<sup>113</sup>

A szocreál színházi próba tehát a feszültségek ívén át fogalmazó alkotás. Ez determinálja és dominálja a teljes folyamatot, a próbát, az előadást stb., ez a valóságábrázolására kidolgozott színházi hagyományunk. A feszültségben rejlő új értékek kirobbantása a marxista ideológia hegeliánus közvetítésével mindennapjaink színházretorikai sémájává válik:

Az élet nálunk is, mint mindenütt, konfliktusokkal van tele, de ez az elmúló rossz és a győzelmes új harca. Nálunk a jó, az előremutató győzelme napról napra jelen van, életünk egyik fő jellegzetessége, és így kell ábrázolni az életet: fejlődésében, az előremutatót bátran kiemelve – mert ez a szocialista realizmus lényege, ez a pártosság lényege!<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> GELLÉRT 1981, 44.

<sup>109</sup> GELLÉRT 1981, 45.

<sup>110</sup> GELLÉRT 1981, 45.

<sup>111</sup> GELLÉRT 1981, 45.

<sup>112</sup> GELLÉRT 1981, 40–41.

<sup>113</sup> GELLÉRT 1981, 46.

<sup>114</sup> DARVAS 1954.



A feszültségmentes próbafolyamat az új, a politikai rendszerváltás utáni színházi struktúra igénye lesz.

**2. Az ábrázolás:** A legfontosabb tétel, hogy a színésznek ismernie kell a népet. Ezt érdemes hangsúlyoznunk: a hozzászólókban fel sem merül, hogy a színész a népből is jöhet, hiszen kevés népi háttérű színészt láttak a háború után.<sup>115</sup> A népfogalom árnyalatlan, de biztos, hogy most az „eszpresszók és kocsmák helyett a gyárak, üzemek, termelőszövetkezetek, gépállomások dolgozóinak életét kell tanulmányozni munka közben és munka után”.<sup>116</sup> A realista ábrázolásban illusztrálás helyett átélés kell, ez az érzelmi és indulati háttér formálja a szocialista realista színházat.<sup>117</sup> Fontos mozzanat a retorikai megszokás és a teátralitás kerülése, hiszen szituációt játszó színész nem tud magatartást mutatni.

**3. Az ábrázolás technikája, a beszéd zeneisége:** Az „éneklő és didaktikus előadói hang”<sup>118</sup> nem illeszkedik a magyar nyelvhez. A megszólalók kiemelik a magyar nyelv zeneiségét,<sup>119</sup> ennek tudatos használata a nézőben a valóság érzését kelti. Szóhangsúly, szólamhangsúly, mondathangsúly stb. helyes használata elvárható, bár „színészeink legtöbbször beszéde magyartalan, modoros: nincs skálájuk, nem tudnak árnyalni, hangjuk nem alkalmas a nagy érzések kifejezésére”.<sup>120</sup> Gellért mindezt az elemi részekig veszi végig, hiszen felismeri, hogy nem kizárólag a színházi nyelvre, hanem a háború utáni általános nyelvi kavargásra jellemző, hogy a hangsúlyos igekötők, a kérdőhangsúlyos kérdőszavas mondatok bántóan hatnak. A színházi kommunikációban talán mindez csak naturalista beidegződése egy valósnak hitt beszédmódnak. A szocrealista színház egyszerű nyelvet használ, a kiejtés szabályaira figyel, a pátoszt nem retorikával, hanem érzelemmel indítja.<sup>121</sup>

**4. Az ábrázolás technikája, a mozgás:** A realista és a formalista színházi nyelvet a mozgás mikéntje különbözteti el. A naturalista technika a színész saját mozgását

<sup>115</sup> 1950-ben írja, hogy 1500 jelöltből felvettek hatvan színészt, s 60%-uk munkás és szegényparaszt. GELLÉRT 1981, 48.

<sup>116</sup> GELLÉRT 1981, 37.

<sup>117</sup> GELLÉRT 1981, 67.

<sup>118</sup> GELLÉRT 1981, 38.

<sup>119</sup> SzMSz, Táncankét (1952. szeptember 11.).

<sup>120</sup> GELLÉRT 1981, 49.

<sup>121</sup> GELLÉRT 1981, 97.

és testi lehetőségeihez illeszkedő mozdulatokat hagyományozott a szocrealista színházra. Formalista a dekoratív mozdulat, a póz, s a szovjet színészekről sok ilyet ellesnek a színészek. Ezt elkerülendő, a „szónak és a mozgásnak összhangban kell lenni, de ez az összhang nem jelent mindig egyidejűséget”.<sup>122</sup> Óvatosan lehet csak dolgozni, hiszen az izmok merevsége „merevvé teszik az érzéket is”.<sup>123</sup>

**5. Az ábrázolás technikája, az átélés:** Nemcsak a színésznek, de a rendezőnek is át kell élnie, ez a korai megfontolások következtetése. Igaz, az államosítás ideológiájának alapító atyái, az igazgató-rendezők (Gáspár Margitot kivéve) mind színészek is egyben. Gellért, Hont, Major, Várkonyi saját tapasztalatból állítja: át- és beleélés a szerepbe és a színészbe, ez a szocrealista rendezés alapja.<sup>124</sup> Az öncélúság és az ösztönösség gátja az alakításnak, mert értelem nélküli.<sup>125</sup> Sztanyiszlavszkij a modell mindig, az a Sztanyiszlavszkij, akit 1950 körül alig lehet olvasni, csak hinni a sokadik tanítványon és hiedelemvilágon át egy megképzett módszerben. A kötelező Sztanyiszlavszkij-körök feladata az olvasás *helyett* megteremteni a közös gyakorlatokat, a közös színházi nyelvet, a mindenhol érthető játéktechnikát. A technika próbákon sajátítható el, és „minden próba tehát *világnézeti harc*”,<sup>126</sup> nem csoda, hogy az átélés különös nehézségeit hangsúlyozzák a színészek. Mivel a nézőnek a színészt a szereppel kell azonosítania, a legfontosabbnak tűnik, hogy a szerepben „az ember lelki életét” teremtsék meg.<sup>127</sup> Ekkor formálódik az a megszokás, hogy a rendező feladata a színészt hozzásegíteni önmaga megismeréséhez, s ezáltal ráléptetni a szerep átéléséhez vezető útra. A rendezőnek nemcsak a szerepet, de a színészt is elemeznie kell,<sup>128</sup> mert a színész önmagából építi fel a szerepet. Ez a realista színjátszás lényegi mozzanata.

**6. Az ábrázolás technikája, a fantázia fejlesztése:** A rendezők a próbákon gyakorlatokkal fejlesztik a színészi fantáziát, de „ne engedjünk olyan

---

<sup>122</sup> GELLÉRT 1981, 97.

<sup>123</sup> GELLÉRT 1981, 38.

<sup>124</sup> GELLÉRT 1981, 93.

<sup>125</sup> GÁBOR 1952.

<sup>126</sup> GELLÉRT 1981, 85.

<sup>127</sup> GELLÉRT 1981, 85.

<sup>128</sup> GELLÉRT 1981, 91.

gyakorlatokat csinálni, amelyeknek nincs köze az élethez”.<sup>129</sup> Ugyanakkor a szereposztáskor adódó naturalista szereposztást is érdemes kerülni, mert szakosítja a színészeket: van orvos, paraszt, inas, pap, örömlány stb. A fantázia segíti a belső átélést.<sup>130</sup>

**7. A sablonok:** A konferenciák hozzászólói legtöbbször általános kérdésfelvetésekkel közelítenek mondanivalójukhoz: „Az egész művészeti életben az emberek igaz ábrázolásáért folyik a harc. A színészi munkában a sémák, a kész formák ellen kell harcolni. Az ember szüntelenül azt érzi, hogy az a figura, amelyet lát, már előre kiformalódott, a színész most csak belelép.”<sup>131</sup> Gellért Endre látványos példával illusztrálja a sablonok használatát. A Dunántúli Népszínházban a *Harminhárom év után* című előadásban a brigádvezetőnek a rátermettségét kell bemutatnia. A drámaíró olyan helyzetet ír, melyben a szalag meghibásodik, a brigádvezető erre odaugrik és megszereli, ezzel igazolja kiválóságát. Gellért szerint ez így nem kapcsolható össze, nem áll összefüggésként a néző elé, hiszen ugyan „szavakban elhangzik, de [...] drámai akciónak kellett volna megmutatni, hogy kitűnően ismeri a gépeket, s a hibákat pillanatok alatt kijavítja”.<sup>132</sup> A vitázók szerint a sablonok vagy formalisták, vagy naturalisták. A szocialista realista ember ábrázolására pedig nincs sablon, mert a polgári ember nem lehet minta, a szocialista ember pedig éppen most formálódik. Ezért kerülendő minden naturalista elem: egyszerűség, természetesség a megszólalás közege, ennek technikája a hangátvétel, amikor a színészek az egymást követő megszólalásokban megtartják a másik hangsúlyát, hangszínét. Ezért kerülendő minden formalista elem is: a szerep külsőségeinek ábrázolása, a járás, a gesztus csak ábrázol, „ezért hat a formalista előadás úgy, mintha álarcosbálon lennénk”.<sup>133</sup>

**8. A maszkok:** A színházi gyakorlat alapja, hogy a színház „a színészben testesül meg”.<sup>134</sup> A megtestesülés, a test átadása valami másnak mesterség, mely a harmincas évek magyar színházi hagyományában erős maszkolással járt. Ezt

---

<sup>129</sup> GELLÉRT 1981, 57.

<sup>130</sup> GELLÉRT 1981, 92.

<sup>131</sup> GYÁRFÁS Miklós hozzászólása. SzMSz, 1952. június 3. 37.

<sup>132</sup> GELLÉRT 1981, 76.

<sup>133</sup> GELLÉRT 1981, 40.

<sup>134</sup> GELLÉRT 1981, 41.

növeli Major és Várkonyi Gobbival az általuk megalapított orrgitt-egyletben *commedia dell'arte*-technikává, s ezt hagyják el teljesen a második háború érthetlenségében. A szocreál mintákban azonban sorakoznak a szovjet példák a maszkolás technikájáról. A maszk elfedi a színész esetlegességeit, univerzálissá emeli a szerepet, nem az egyéni siker, hanem az „eszmei mondanivaló” kerül előtérbe.<sup>135</sup> A vita hozzászólói az 1950-es években természetesen nem említik Gordon Craig Übermarionett-gondolatait, pedig akár ismerhetnék is Hevesi Sándorral folytatott század eleji levelezését. Valahogy mégis arra a következtetésre jutnak (a magyar színházi hagyományból indulva), hogy a realista színház gyakorlathoz jobban illeszkedik, ha a színész életkora egyezik a szerepével. Az érvek világosak: ez váltja leginkább a XIX. századi polgári illúziószínpadot, ezt a jelenséget erősíti a film,<sup>136</sup> s ebből következhet, hogy „a görcsös törekvés a hitelességre – elszegényít, elszürkít”.<sup>137</sup>

**9. A szocialista társulat:** Az államosítással új társulatok jönnek létre. A szerepkörökre épülő, évszázadok óta működő színházi csapatállítás rutinja helyett a szakszervezeti színészosztás rendje kezd működni. Így több primadonna, több tragika, kevés karakterszínész sodródhat egy közösségbe, kezelhetetlen és méltatlan feszültségeket gerjesztve. Az államosítás lendülete, a szabadság hite, főként a Nemzetiben, még reményli, hogy a gyakorlat és elmélet összehangolt tanításával minden elérhető. Igaz, látványosan hiányzik még a tanítás tudása is. Gellért érzi meg először (miközben Hont Ferenc kezdeti koncepcióját kritizálja, majd magát is önkritizálja), hogy pedagógiai felkészültség nélkül estek neki az új nemzedék tanításának, s így hiába állítják, hogy a „jövő művészei elsősorban a gyárak, az üzemek, termelőszövetkezetek dolgozóiból kell, hogy kikerüljenek”,<sup>138</sup> nem állnak készen a tanítási tudással. A tanítás a szakmai mellett politikai is: „küzdeni kell az illusztráló, a hatásvadász, a formalista játéktílus ellen”, hogy a színészeknek „emberi magatartásuk” is hibátlan legyen.<sup>139</sup> Ekként egyének helyett

---

<sup>135</sup> GELLÉRT 1981, 39.

<sup>136</sup> „...a film hozzászoktatta a nézőt az alkati szereposztáshoz. Filmen fiatal csak fiatal játszhat. Ma már a színház is rákényszerült erre a sémára.” KELLÉR 1976, 118.

<sup>137</sup> „Hovatovább a maszkmester is feleslegessé válik. Minek szakállt ragasztani, akad bőven szakállas színész. Ráncokat se kell festeni: öregembert úgyis csak öreg játszhat, igazi ráncokkal.” KELLÉR 1976, 119.

<sup>138</sup> GELLÉRT 1981, 50.

<sup>139</sup> GELLÉRT 1981, 94–95.

közösségek jöhetnek létre, de a társulatépítés klasszikus folyamatát majd a vidéken elzárt, a patchworkrepertoárban dolgozó második nemzedék tudja végigvinni. Az első, harci nemzedék éppen a társulatállítási folyamatban ejt saját magán túl sok végzetes sebet. Látni fogjuk az elemzésekben, hogy az alapító atyák közül Major, Hont, Gellért pályájának korai évei a bukás, míg a rejtett utakon járó Gáspár és Várkonyi a siker alakzatait mutatják.

**10. A néző:** Az államosítás retorikája élénken hordozza a harcok alól felszabadult főváros színházakarását. „Amikor senkinek nem volt kedve élni, mi már játszottunk. Az emberek egyszerűen nem akarták elhinni, amikor a Mancsi hídon átjöttek Budáról, hátizsákkal, szakállal...”<sup>140</sup> Pár évig egyértelmű, hogy a néző az előadás része, nem befogadója és szemlélője, hanem a „*maga cselekvő jelenlétével átrendezi az előadást*”.<sup>141</sup> Az alapító atyák óvatos felismerése, hogy az a valóság jön létre a színházban, melyet a néző annak fogad el, s ez a valóságkonstrukció ugyan befolyásolható színházi eszközökkel, de a néző általános elvárása dominál. A „néző a valóságot akarja látni a színpadon”.<sup>142</sup> Azt, amit annak ismer el. Markos József Alfonzó a könnyű művészetről a legvilágosabban fogalmazza meg: Horvai István hiába állítja, hogy a körútról lekerült a perifériára a színház, ez éppen fordítva történt. Markos bravúros retorikával a munkássággal állítja párhuzamba, mely szintén a külvárosé.<sup>143</sup> „Ha egy esztergapad mellett dolgozó munkást meg tudok nevetetni és a számba vonalas és helyes mondatokat adnak, éppen olyan feladatot végzek, mint akármelyik Shakespeare-színész.”<sup>144</sup>

## A színházi szocreál mint vizuális tömegkultúra

Amennyiben inspirációként elfogadjuk Katerina Clark meglátását, hogy a szovjet szocreál regényt a szerelmes- és bűnügyi regények felől lehet megérteni,<sup>145</sup> úgy könnyebben átlátjuk az operett helyét a szocialista realista színházi kultúrában. Az

<sup>140</sup> MARTON F. 1986, 19.

<sup>141</sup> GELLÉRT 1981, 81. Kurzív eredetiben.

<sup>142</sup> GELLÉRT 1981, 83.

<sup>143</sup> SZMSZ, 1951. szeptember 9., 31.

<sup>144</sup> SZMSZ, 1951. szeptember 9., 81.

<sup>145</sup> CLARK 2000.

operett felől a szocreál színház vizualitása ismert sablonokkal telített fantomvalóságra záródó scenografikus keret. A szocialista realista színházi nyelv bevezetése, többek között a színházban *felhangzó* beszéd gyakorlatából adódóan, lassan és nehézkesen halad, a játéknelv szovjetizálására szorítkoznak a szovjet vendégszínészekkel közös munkákban,<sup>146</sup> így látványosan csak a színpadi látványt lehet szocialista realistává tenni. Még a scenográfia szovjetizálását is nehezíti, hogy a magyarországi színházi gyakorlatban a realizmus korstílusként alig érzékelhető színházi kísérletként jelenik meg. Bár az európai legendák, a Freie Bühne, a Théâtre Libre naturalistának nevezett tevékenysége is halvány társadalmi jelenlétet vív ki előadásaival, később domináns hatástörténetté szélesedik művészete. Antoine, Belasco, Gémier, Artaud vasárnap délelőtti matinékon a valóság színházi tárgyiasításának különféle technikáit próbálva keresték a megszólalás igazságát. Magyar kortársaik a Művész Színházban az 1904 és 1908 közötti négy évadban éppúgy tudatosították: a színház a valóságot *használó* művészet, de ez a használat közmegegyezéssel, leginkább manipulatíván eltávolítja a résztvevőket a megélt és megtapasztalt világtól. A színház illúziórendjét a szokásrend felől átalakítani – ez a szocialista realista törekvések célja.<sup>147</sup>

A realista korstílus színháza olyan közösségi művészeti gyakorlat, mely érzelmi hatásokkal asszociatív mezőkre, távoli (esetleg párhuzamos) világokba invitálja a résztvevőket, de azokat valóságnak állítva manipulálja a tapasztalati folyamatokat. A színházi manipuláció a művészeti folyamat része, az előadás szerződéses kerete, s ezen a valóságérzékelésen és valóságállításon évszázadok színházi gyakorlata sem változtatott. Színház az, ami nem a valóság. Színház az, aminek kerete van. Rivalda és függöny közé illeszthető. A realizmus mint XX. századi korstílus színházi gyakorlata a nem beszélő társadalmi rétegek hangjává (Piscator), a nem látható (mikro)társadalmi viszonyok megrajzolójává (Művész Színház), a múlt újrendezésének emlékezeti helyévé válik (Oláh Gusztáv történelmi realizmusa). A valóságról és a fikcióról, az illúzióról és a konkrét test érzékelhető és izgalmasan párhuzamos jelenlétéről szóló évszázados művészeti tevékenység Corneille *L'Illusion comique* remekétől tudatosítja, hogy a színházi gyakorlat manipulatív, a realista színház szocialista változata pedig ezt a manipulációt használja gyakorlatának legitimálására. A szocialista realista színház

---

<sup>146</sup> CSERKASZOV 1951.

<sup>147</sup> MAJOR kedvelt szava az illúziószínház. ANTAL 1982, 50.

történetét írva és újraértve tisztán áll előttünk a megnevezése és a praxisa közötti ellentmondás: az a valóság, mely a színházművészeti szcénát körülölelte az 1949-es államosítástól, alig érintkezik annak teátralizált vagyis látható képével.

A magyarországi szocialista realista színház politikai direktívaként előbb fogalmazódik meg, mint általános gyakorlatként. A színházművészeti átalakítások is sablonokat követnek, tematikus igényeket támasztanak, így nem a valóság általános és feszegető *jelenségei*, hanem az agitáció és a propaganda *technikái* sablonosítják a művészetről, évadokról, repertoárról szóló beszédet. A realista direktíva megfogalmazására indulatokkal teli évek mennek el, bár sem a realizmus, sem a szocialista realizmus jelentését nem sikerül az észlelt valóság viszonylatában megérteni, talán csak az operett műfaji idiotizmusa bírja el a szocializmus direktíváinak terhét. A szocialista realizmus utópia, ábrázolása óhatatlanul sematikus, hiszen mind a tárgyiasításban, mind a viszonyábrázolásban egy elképzelt jövőkép, s nem egy érzékelt jelen formálása vár a művészetre. Nem összegzés, sűrítés, hanem minta. Láttuk, ez ellen próbálnak többen gyakorlati feladatokkal fellépni, erre irányul minden képzési feladat.

A szocialista realizmus színházi direktíváját a tematika és a látvány könnyebben közvetíti, a repertoár és a színpadkép változásain jobban látszik, mennyire és mennyiben érthető a szovjet minta, s mely színházak képesek azonnal követni.<sup>148</sup> Az 1950-es Színházművészeti Konferencia körül, a szovjet–magyar barátság hónapjára tervezett scenográfiai kiállítás ezt a felismerést tárja a látogatók elé, de az eseményről tudósító szakkritika csak azt a zavart tudja továbbadni, mely a kiállítás egészéből árad. A legnagyobb tervezők, Oláh Gusztáv, Varga Mátyás, Fülöp Zoltán, Fábri Zoltán díszletei – *Borisz Godunovot*, *Dohányon vett kapitányt* és *Diótörőt* játszanak – szovjet tematikájúak, ezért jelenlétük legitim. De nagyfokú retorikai renyheség (vagy bátor öntudat) bármelyiket is realistának, legfőképp szocialista realistának elemezni: Fülöp Zoltán egészen festői fenyőerdeje<sup>149</sup> leginkább Adolphe Appia szimbolista koncepcióját követi. Úgy tűnik, 1950-ben stíuselemzés helyett a szovjetizált megnevezés elegendő, ez azonban fokozza a realizmus fogalma és gyakorlata körüli bizonytalanságot. Míg tisztán rálátunk a „Vígsház meiningeni, majd naturalista korszakára, s konstruktivista próbálkozásaira (például: *Vörös malom*), a Belvárosi Színház

<sup>148</sup> DÉNES 1950, 50–54.

<sup>149</sup> *Dzsomárt szőnyege*, Ifjúsági Színház.

mesterkélt stilizálásaira”, látjuk nyomait „a szimultán rendszer színpad kubista túlzásainak, a körfüggönyös megoldásoknak, szimbolista jelzéseknek, a fényeffektusos tobzódásoknak s az ezzel együttjáró, misztikus színpadképzéseknek, melyekben egyébként a harmincas évek vége felé a Nemzeti Színház vezetett,”<sup>150</sup> addig az elemzésekben követhetetlen, mennyiben tér el mindettől a szovjetizált scenográfia. Az államosítás korai éveiben megvalósított tervek színházi terekre és nem ideológiákra készülnek. Oláh Gusztáv az Operában, Varga Mátyás a vidéki nemzetikben dolgozik, s a szakma sajátosságából következően a díszletfestés menedékhely,<sup>151</sup> s nem ifjúkommunisták felfedező-kutató terepe lesz.

A szocialista realista színpad a harmincas évek vitáiból, a Brechttől és Háy Gyulától is ismert proletárszínpad, melynek mechanisztikus materializmusáról már akkor leszögezik, hogy használhatatlan tévedés. „A megoldás: a dialektikus materializmus érvényesítése a proletárszínpadon.”<sup>152</sup>

Mivel a szocialista realizmus színházi gyakorlatát leginkább az irodalmon keresztül szovjetizálják, a színpadtervekről szóló leírások a naturalista térképzés rutinját értékelik szocreálnak: „a magyar scenika a szovjet dráma és színház hatására [...] nem ködösít többé. Olyannak mutatja a világot, amilyen.”<sup>153</sup> Az 1950-es kiállítás tiszta direktívákról beszél, az esztétikai felületeken azonban az oroszról fordított, társadalomalakító agitprop ideológiákat leli meg. „Hősi nagyszerűség”, „valóság hitele”, „élő atmoszféra”, de a „szocialista realista munkamódszer”<sup>154</sup> is megnevezetlen, ismeretlen marad. S a hivatalos értékelés is ebben a monumentalításban és a látványgiccsben látja a szocreált, hiszen az 1951-es Kossuth-díj kiosztásakor Oláh Gusztáv, Fülöp Zoltán és Pán Tibor, vagyis a szakma doyenjei kapnak elismerést.<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> DÉNES 1950, 52.

<sup>151</sup> Ország Lili az Állami Bábszínházban, Pauer Gyula Kaposvárott, Szinte Gábor a Madách Színházban.

<sup>152</sup> VAJDA 1973, 485.

<sup>153</sup> DÉNES 1950, 53.

<sup>154</sup> DÉNES 1950, 50–54.

<sup>155</sup> DÉNES 1951, 205–209.



## Túlélni a realizmust

A konferenciák gyorsírási anyagából a szocialista realista színházi kánon kialakulásán túl a hatalmi pozíciófoglalás kezdetben tántorgó koreográfiáját is kiolvashatjuk. A referátumok, a hozzászólások, az értékelések és önkritikák nem önmagukban, kizárólag teljes, körülbelül húsz folyóméternyi mennyiségükben kínálnak értelmezést. Egy-egy esemény kiragadott (ekképpen mennyiségében feldolgozható) értékelése pontatlanságában felelőtlen következtetésekre sarkallhat, könnyedén a támadó és az áldozat szemben álló, harci retorikáját örökíti tovább a történetírás. A teljes iratanyag katalogizálása már új elbeszéléseket nyithat, de addig a túlélők memoárnyilatkozatai lezárni látszanak az ötvenes években folytatott vitákat. A történetírás és újraírás folyamata éppen ezekre a performatív mozzanatokból összeálló rituális jelentésre irányítják figyelmünket.

Amikor 1950-ben, pár hónappal a Rajk-per után a konferencia vezérelőadója, a Nemzeti igazgatója egyik kollégáját bérdemagógnak nevezi beszéde ihletett lendületében, akkor a kollégának önkritikát gyakorolva el kell ismernie hibáit. Ezt a diskurzusváltást a jegyzőkönyvek rögzítik. Az államosítás színházi kultúráját lezáró évek a túlélőknek kínálnak lehetőséget az emlékeikben őrzött mondatok kihangosítására. Megrázó, tragikusságukban megoldhatatlan mikrohelyzetek kerülnek a közösség elé, talán nem is más jelentéssel, talán nem is más értelmezéssel, de mindenképpen más percepcióból, oly erős érzelmi-emberi töltéssel, mely a jegyzőkönyvek megszólalásain csak ritualizált formában törhet át.<sup>156</sup> Ezek a túlélő kommentek ahhoz járulnak hozzá, hogy a rendszerváltás utáni

---

<sup>156</sup> „Következett az első színházi konferencia. Előadó a Nemzeti Színház igazgatója. Jelentésében az államosítás első évét pozitívan értékelte, kivéve az én igazgatói működésemet. Jobboldali szociáldemokratának, bérdemagógnak bélyegzett (ez a vád akkor öt-hat évi börtönt jelentett). Minden alapot nélkülöző koholmány volt ez, hiszen két szovjet, két új magyar darabot mutattam be, a színház jól ment, új fiatal közönséget hoztunk be a nézőtérre; a társulat jól dolgozott, fejlődött, előadásainkat a közönség és a sajtó elismerte. Mit akar ez az ember? Egyetlen előadásunkat sem látta – igaz, más színházba sem jár –, és most ő ítélkezik mindenről és mindenkiről. Mellettem ült dramaturgunk, Örkény István, és odasúgta: »Önkritikát kell gyakorolnod.« »Szó sem lehet róla, egyetlen szava se igaz.« »Kell, ha nem teszed, bajod lehet belőle.« »De nem.« »Én majd megírom, te csak mondd el«, tette rám a kezét csillapítólag. Berohantam a kórházba, feleségem gyermekágyához. Karomba vettem háromnapos elsőszülöttemet: »Nézz a szemembe, kislányom, és figyelj rám. Így. A te kedvedért az apád most egy nagyot fog hazudni« – mondtam. Megcsókoltam, visszatettem az anyja karjába.» Majd „Gellért Endre telefonált: ne féljek, nem lesz bántódásom. Tudja, mert Révai József kijelentette, hogy reflektorfényben élő embereket nem tartóztatnak le.” EGRI 1990, 18.

átalakítási szükségben a struktúrától független társulatok komoly támogatása építsen ki új színházi kommunikációt. S legfőképpen annak felismeréséhez jutunk el, hogy a magyar színházi kultúra közösen beszélt nyelve a jelentést a szituációk rendjéhez, s nem a szavak kontextusához társítja. A bérdemagóg ezért jelent fizetett árulót, s nem egyszerűen megfáradt alkotót.

A magyar szocialista realizmus színházi gyakorlatát a biztos nyelvnélküliség, az egyenes jelentésnélküliség stíluseszközként is jellemzi. A kettős beszéd technikája ezt, a kimondott és meglátott szituáció különbségét ragadja meg a közösség cinkos akusztikájában. Erre, az ekként megképzett szocialista realizmusra a kilépés az első válasz. Gellért Endre 1958-ban öngyilkosságot kísérel meg, 1960-ban megöli magát. Az ő története felől is az olvasható, hogy ami realista marad, az csak a test.

Major színházi erejét is szétforgácsolja a vezetői gond, hiszen „világraszóló színházat is csinálhatott volna”,<sup>157</sup> Gáspár Margit, aki Felsenstein vagy Szabó Magda is lehetett volna, írásra fordítható idejét tölti papírmunka-harccal. Hont Ferenc, a Független Színpad innovatív nagymestere intézményeket alapít, és a színházi intézetbe száműzve belebetegszik a rá kirótt, tőle idegen másfajta életbe. Várkonyi a poprealizmus gyakorlatába száműzi erejét.

A könyv elemzése eddig ér el. A szocialista realista színházi gyakorlat alapjait ez az öt *alapító mester* teszi le, s a körjük felépülő emlékezeti háló megvilágításával és megbolygatásával láthatóvá tesszük az őket is összetartó kötelékeket. Miközben feltárjuk a csoportemlékezet működését, összevonjuk a széttartó emlékfoszlányokat, látjuk, hogy a színházi közösség szinte megingathatatlanul Major Tamás mondata felől formálja a múltat: „Szívesebben pletykálok, mert a pletykákban jobban hiszek”.<sup>158</sup> Mindeközben a legendáriumfelület megtelik olyan a mondatokkal, hogy „...az a Major mégiscsak zseniális gazfickó volt”, és olyan felismerésekkel, hogy mindez „... csupa olyasmi, ami nincs. Az utcán kutyaszar: az van. A Csöpiiben söröző melósok: az van.”<sup>159</sup> A könyvben a szocialista realista színházat alapító atyák írásai beszélnek a valóságépítésről, s az államosítás idején hatástörténeti erővel megszólaló mondataik visszhangjait halljuk. Az ekként felidézett csoportemlékek a mai

<sup>157</sup> GÁBOR Miklós meglátása. KOCSIS L. 1987, 282.

<sup>158</sup> KOCSIS L. 1987, 93.

<sup>159</sup> GÁBOR 2000 (1976. február 19-i bejegyzés).

történelmi és emlékeztetvítákban a konfliktusos emlékek feszültségét<sup>160</sup> rárendezik a színházi feszültség kreatív formájára, így nyitva meg az értő emlékezet előtt az utat, hogy miközben mindezt saját emlékké teszi, megőrizze a természetes időhatárokon túl a feszültségben is kommunikáló magyar színházi játéknyelvet.

## A módszerről

A színházi emlékezet olyan legendárium, mely a közösség színházi eseményeihez kapcsolja emléktöredékeit. Ezek az események a színházi előadások, s csakis ezek kapcsán épül fel egy színházi tér, egy színészi alakításrend, egy dramatikus szöveg, a történeti fordításváltozatok, a belépőjegy dizájnya vagyis minden, amit a színháztörténet rendszerint fejlődés-, legalábbis kronologikus rendben élénk szokott tární. Erre a felismerésre a Veszprémben 1994-ben, Bécsy Tamás alapította színháztudomány tanszéken létrehozott Theatron Műhely vezető kutatóival, Kékesi Kun Árpáddal és Kiss Gabriellával jutottunk, amikor kidolgoztuk az előadások emlékezetére épülő színháztörténeti módszert, a Philthert.<sup>161</sup> Az államszocialista színház történetének feldolgozásához a Philther-metodikával közelíték, s összegzéseként az alábbi téziseket követem:

A színháztörténet-írás a történelemtudomány és a színházművészet egymástól meglehetősen távoli premisszáit rendező olvasható rendbe, narratívába. A magyar színház története a kezdeteknek választott Kelemen-féle társulattól 1949-ig három kötetben rendszerezi múltunkat,<sup>162</sup> s a rendszerezés tudományos koncepciója a pozitivistá irodalomtudomány értelmezésében leírható kereteket használja: ilyen a színházépület mint intézménytörténet, a színész mint alkotás- és kultusztörténet, a dráma mint irodalomtörténet. Ugyanakkor a színházi emlékezet működésének kutatása a kortárs eszmetörténet felismerése. Marvin Carlson emlékgépnek,<sup>163</sup> Alain Badiou emlékezeti iránytűnek<sup>164</sup> nevezi a színházat, Jacques Rancière a

---

<sup>160</sup> HALBWACHS 2018.

<sup>161</sup> KÉKESI KUN 1999., 2014. és KISS 2014b.

<sup>162</sup> SZÉKELY 1990a.

<sup>163</sup> CARLSON 2001.

<sup>164</sup> BADIOU 2013.

nézővé válás folyamatában<sup>165</sup> tartja rögzíthetőnek a múltat. Kutatásaink a magyar színháztörténet kötetbe nem rendezett, 1949 utáni korszakára fókuszálnak, s az államosítás utáni évtizedek, az államszocializmus kulturális gyakorlatának nemigen ismert mechanizmusait tárják fel.

## A Philther tudományelméleti közege

A pozitivista színháztörténet-írás a dokumentumok feltárását, felkutatását és rendszerezését végzi, adottnak és ismertnek véve a történelmi dokumentum fogalmát, nyilvánosságát, kontextusát, nyelvi kereteit. A második háború utáni magyar színház történetét írva mindig, újra és újra rá kell kérdeznünk erre a négy jegyre.

1. Mi számít dokumentumnak azokban az évtizedekben, amikor a pártállami sajtó bőséges anyaggal tudósít az állami színházi eseményekről, ám a források megcsináltsága kizárólag ideológiai késztetést mutat?
2. Hierarchiába állítható-e a nyilvánosság<sup>166</sup> és észlelhető-e hét évtized múltával akkori szerkezete?
3. Milyen történelmi kontextusból szólnak meg a dokumentumokban rögzített hangok?
4. Miképpen érthető és fordítható le a szakpolitikai, színházideológiai és egyéni sajátosságokat hordozó, a második háború után sokszorosan is újraalkotott nyelv a saját értelmezői kereteinkre?

Az első kérdésre viszonylag könnyű gyakorlati választ adnunk. A digitális filológia technikája lehetővé teszi a legismertebb sajtóanyagok online keresését, az Arcanum tartalomszolgáltató oldal az OSZMI adatbázisával, az OSZK online katalógusrendszerével és a NAVA filmanyagaival azonnali hozzáférést kínál az államszocialista korszak színházi híreihez, fényképeihez. A levéltári és archívumi források lokalizálása is indítható távoli keresésekkel, így a magyarországi kutatás a kényelem és a bőség következtében jórészt megszabadul a forrásfeltárás kétkezi munkájának jelentős részétől, s figyelmét a tudományelméleti keretek pontosítására irányíthatja. Ennek jelentősége 2015-ben vált számunkra

---

<sup>165</sup> RANCIÈRE 2011.

<sup>166</sup> KNOLL 2002.

egyértelművé, amikor megkezdjük az erdélyi magyar színház történetének kutatását. Erdélyi kollégáinknak fel kellett kutatniuk az állami tárakban nem gyűjtött dokumentumokat, s ez majdnem mindig a színházi esemény esztétikai és historiográfiai felületére vonatkozó információk (szövegkönyvek, díszlettervek, színlapok, plakátok, fényképek) felkutatását jelentette. A Philther-kutatások felteszik újra és újra a forráskutatás alapkérdéseit, míg láthatóvá válik a minta: a nemzeti gyűjtőkör az államszocializmusban szűkített jelentéstartománnyal dolgozik.

Innen válik jelentéssé a második, a források nyilvánosság szerkezetéből felépülő hierarchiára vonatkozó kérdésünk. A Philther elemzései körébe vonja a nyilvánosság sokféle formáját, s a források közötti hierarchia nem kizárólag a történelmi fontosság, méret, dominancia tengelyén jelenik meg, hanem a dokumentum létrehozásának és fellelésének folyamatában is. Az államszocialista korszak színháztörténeti forrásai a legális terjesztésű és legális archiválású dokumentumok mellett az illegális (szamizdat) dokumentumok világát is kirajzolják a kutató előtt, ezt *első* és *második nyilvánosságnak* nevezzük. A rendszerváltás utáni években azonban szokatlan sűrűségű réteget hoznak létre a frissen kiadott vagy kiadásra váró, mindenesetre levéltárakban elhelyezett, a kutatói nyilvánosság előtt nyitott naplók és memoárok anyagai. Ez a réteg, hívjuk *memoárnyilvánosságnak*, sok hangot, sokféle emléket rögzít, s mediális közvetítettségének szerkezete is rendkívül sokszínű. A kiadott naplók mellett a visszaemlékező riportműsorok, a kameramonológok, a felidéző beszélgetések is mind forrássá válnak. Televíziók archívuma és a Nemzeti Könyvtár Oral History tára egyaránt gyűjteményi teret ad a színházi emlékezet hangjának.

S váratlanul lép elénk az államszocialista korszak kialakulásakor különösen intenzív, bár forrásként csak pár évtizede észlelt, negyedik nyilvánosságforma, a *jegyzőkönyvek nyilvánossága*. Ez a forrásanyag a magyarországi színházi államosításkor kezdődő színházszakmai konferenciák, kongresszusok és ankétok több napos előadás- és beszélgetéssorozatainak gyorsírással leírtak. Mennyisége folyóméterek tucatjaiban mérhető, hiszen az 1949-től rendszeresen és kényszeresen szervezett szakmai napok és hetek vitái állnak előttünk az élőbeszéd improvizatív intenzitásával. A jegyzőkönyvek nyilvánossága óvatos forrásfeldolgozást igényel, hiszen a naplóknál is intimebb helyzeteket olvasunk: az

eltűnő szóbeliség karakterében bízó vitafelek csak saját jelen pillanatukat szólították meg.

Ezernyi hang kopog a múlt falán, s a történetíraskor dobja elénk a levegőbe a harmadik, a történelmi kontextus megjelenítésére vonatkozó mintát. A XXI. században a digitális szerkesztés végtelen és virtuális teret bocsát rendelkezésünkre. Miközben a nyilvánosságstruktúrák elemzése mindig is része az elemzői folyamatoknak, az esemény kontextusának feltárása a digitáliában döntésre készíti az olvasót-böngészőt: felismeri-e a dokumentum valóságát, látható-e a hamisítás, az erőltetett konspiráció, észlelhető-e a beszélő pozíciója? A digitális színháztörténet-írás technikailag több kontextus egyidejű megjelenítésére képes, a történész feladata ezek értelmező összekapcsolása. Nézzünk egy példát: a második háború utáni színházi nagy struktúraváltás, vagyis a magyarországi színházak államosítása 1949-ben kezdődött. Ennek első döntései párhuzamosan folytak a Rajk-per tárgyalásával, így ekkor ez az a történelmi kontextus, mely a dokumentumok igazságát, valóságát újra- és újrakérdezi.

De tudnunk kell, milyen nyelven teszi, s ekként a negyedik kérdéskört nyitjuk meg a színháztörténet-írásról folytatott beszédünkben. A színháztudomány az irodalom- és a történettudomány nyelvét és rendjét használja, felismerései azonban a színházművészet jelenben létének és valóságkonstrukcióinak múlt és esetleges mozzanataitól függenek. Így érkezünk el a Philther-módszer alapjaihoz. A *Philther* (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul. A Philtherrel kidolgozott *net-filológiai módszer* lehetőséget ad, hogy filológiailag pontosítva rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.

Kutatásunk mikrotörténeti szemléletű, fókuszában az egyes előadások állnak. A [www.philther.hu](http://www.philther.hu) projekt kutatási újszerűsége az elméleti és történeti elemzéseket egymással és a világhálóval összekötő gondolati-logikai mátrix működtetésében áll, tudományelméletileg pedig azért jelentős, mert felhasználóbarát módon gazdagítja a globális információhalmazt és láthatóvá teszi az információszigetek közötti utakat. Legalább ennyire fontos a projekt tudományszervező-műhelyteremtő ereje is: a Theatron Műhely égisze alatt folyó

kutatás ugyanis együtt gondolkodó és dolgozó közösséggé szervezi a magyar színháztudomány képviselőit.

Ha beszélni akarunk az államosítással kezdődő korszak színházi eseményeiről, akkor a rendszerváltás utáni évek megnyíló táraiban a dokumentumok és források végtelen óceánjában a dokumentumok mellett meg kellett találnunk a köztük lévő viszonyokat is.

## A filterezés

A Philther kutatási projekt tárgya, a realista színház gyakorlatából következő felismerésként, az előadás maga. Ez a felismerés, bármennyire köztudottnak tűnik is, a historiográfiai gyakorlatban csak az utóbbi években jelent meg. Patrice Pavis a kortárs mise en scène-ről írt könyvében<sup>167</sup> külön fejezetet szentel teljes előadások elemzésének, Thomas Postlewait<sup>168</sup> is esettanulmányokon bizonyítja történetiszemléleti téziseit, Fischer-Lichte folyamatelmzéseit előadások felől indítja. Mikroelemzéseik első olvasatban mikrotörténetet írnak, mégis a könyvek kínálta lineáris olvasás újabb történetté zárja őket, s önkényes választásaik így nyerek el az egyéni olvasatból fakadó személyességen túli, a teljes színháztörténeti kánonra értelmezendő karakterét. Az előadásról – mint a színháztudomány tárgyáról folytatott diskurzus – tehát radikálisnak tűnő történészi gyakorlatot feltételez, hiszen mint láttuk, a színháztörténeti kutatások, így a magyar színház történetének eddigi folyamata is, elsősorban intézmények történetét, esetleg alkotók történetét dolgozta fel. Így óhatatlanul a hatalmi diskurzus elemeivel fordult a sikeres, dotált színházak, s az ott fellépő, játéklehetőséghez, jól dokumentált előadásokhoz jutó művészek pályaképének megértéséhez.

A Philther-projekt lényege nem az, hogy a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg, a második nyilvánosság felé fordul valamilyen rehabilitációs szándékkal, hanem az, hogy a kutatás magyarországi különlegességeit, archiválási nehézségeit hangsúlyozva kiemeli: az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írjuk/olvassuk történetté. Hanem csakis hatástörténete felől. Nem beszélünk eleget

---

<sup>167</sup> PAVIS 2007.

<sup>168</sup> POSTLEWAIT 2009.

arról, hogy a kortárs színháztudomány sztárszerzői a színháztörténet írásakor éppen az esettanulmányok kiemelésével nyúlnak bele a művek hatástörténeti aurájába, nem véletlen Marina Abramović Erika Fischer-Lichtének<sup>169</sup> is köszönhetően megugró youtube-disszeminációja szemben például Angelica Liddellével, aki nem került még az elemzési korpusz megfelelő idézettségébe. Amikor a philther-elemzések közé a fesztiváldíjas, közönségdíjas, vitát kiváltó előadásokat válogattuk, tudatában voltunk annak a veszélynek, amit Gertrude Stein nyomán Jacky Bratton színháztörténete emel ki: „újrarendjük a meséiket, s így ők elmeséltekké, s nem mesélőkké válnak”.<sup>170</sup>

A Philther indításakor rögzítettük, hogy a színházi *előadás* fogalma, észlelése és így definiálása is éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A magyar nyelvi használat az *elő-adás* gyakorlati mozzanatát emeli ki, a megmutatást, a megmutatkozásban rejlő alkotói munkát, ezzel a színházi alkotást a zenei, táncos, cirkuszi stb. keretekkel ötvözi (lásd a színházra vonatkozó törvény jelzőjét: előadóművészeti). A francia/latin nyelvű használók a *(re)prezentáció* folyamatát a valóság újrajátszásaként értik, az angolszász gyakorlat a *performance* élő, jelen idejű karakterét hangsúlyozza akkor, amikor előadásról beszél, míg a németek a *leistung*gal a munkát, a színészi teljesítményt helyezik előtérbe. A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a leistung kulturálisan és történelmileg és értett különbségei mellett belebonyolódnak a performance definícióiba. Marvin Carlson 1996-os *Performance: A Critical Introduction* munkájában ugyan megrovóan idézi Josette Féralt, mégis használja világos, ám óhatatlanul egyszerűsítő következtetéseit. „A performansz nem próbál mesélni (mint a színház), hanem inkább az alanyok között létrejövő szinesztétikus kapcsolatokat provokálja.”<sup>171</sup> Ugyanakkor látható, miként formálja át az angolszász Performance Studies azokat a színházi gyakorlathoz fűződő elemzési tapasztalatokat, melyek az európai Theatre Studies kereteit kialakították, s ma is jellemzik. Erre látványos példa a német színháztudomány európai hegemoniáját erősítő, kiváló gondolkodó, Hans-Thies Lehmann, aki nagysikerű elemzési kísérleteiben visszavezeti a Performance Studies gyakorlatát a

<sup>169</sup> FISCHER-LICHTE 2009.

<sup>170</sup> BRATTON 2003, 101.

<sup>171</sup> CARLSON 1996, 137.



kronologikussághoz. A pre-, a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmának<sup>172</sup> megjelenésével a színháztudomány egyszerre válik nyitottá a jelen eseményeire, miközben látja a múlt kísérteteit.

A színházi előadás definíciója, s hangsúlyozom a színházi jelzöt, több jelentésréteget hordoz, miként a Routledge 2013-as kiadású színházi lexikona<sup>173</sup> összegzi. Az angolszász kultúrában nyelvi elbizonytalanodást okoz, hogy a performance egyszerre jelent előadást és viselkedést. Míg az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadóművészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház”<sup>174</sup> fogalmát, éppúgy beszélünk egy kiemelkedő előadóművész, mondjuk Ruttkai Éva vagy akár Fischer Annie előadásáról. A magyar nyelvi struktúrát ugyanakkor nem terheli a mindennapi élet szociokulturális szegmensében tetten érhető teátrális mozzanat, hiszen magyarul a Richard Schechner által definiált hétköznapi rituális közeg nem előadás (performance), hanem viselkedés. A dekontextualizált schechneri fogalom használata magyar nyelvű fordításokat nem is eredményez a korai, 1989-es kötet után,<sup>175</sup> mert ha nincs nyelvi megfelelője egy jelenségnek, akkor a jelenség maga nem körvonalazódik, s így a magyar színháztudomány nem kimaradt egy, a teátrális jelenségeket leíró gondolati iskolából, hanem átugrotta az európai kultúrtörténetben példáit nem lelő értelmezői kitérőt. Komolyabb hiány, hogy a feminista iskolák, leginkább a Judith Butler nevéhez fűződő tevékenységek, melyek az identitásképző folyamat részeként nézik a viselkedés performatív jellegét, nem találnak közvetítőnyelvet a társadalmi nemek kutatása és a színházi előadás hétköznapi gyakorlata között.

Az angolszász megnevezés tehát megkülönbözteti a performance és a Performance Art<sup>176</sup> jelenségét, s talán kényszeresen, legalábbis magyar nyelvi horizontból, de egybecsengeti a színház és a performansz fogalmát. A Philther-projekthez éppen ezért újraértelmeztük a színházi előadás definícióját. Ezt lassította, hogy a magyar színháztudomány európai keretekben, az európai kulturális hatásokkal együtt hozhat létre érvényes történeteket, de nyelvileg, s így valamelyest gondolatilag, azoktól eltérő utat kell hogy járjon. A színházi előadás

---

<sup>172</sup> LEHMANN 2009.

<sup>173</sup> ALLAIN 2013.

<sup>174</sup> ALLAIN 2013, 181.

<sup>175</sup> SCHECHNER 1984.

<sup>176</sup> ALLAIN 2013, 182, 209.

definíciója a Philther-projektben tehát egyszerre vette figyelembe a nyelvből fakadó értelmezési mechanizmusokat és emelte vizsgálódása körébe az 1949 utáni magyar nyelvű színházi események teljességét, függetlenül intézményi karakterüktől, a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helyüktől.

A színházi előadás definíciójakor a Philther-projektben nemcsak ezzel a nyelvi anomáliákból adódó tehetetlenséggel néztünk szembe, hanem az éppen változó színházi struktúrában magának helyet kereső események előidézte terminológiai válsággal is. A Philther-projekt koncepciójának kidolgozásakor hangosodott fel a struktúraváltásról majd két évtizede folyó nyilvános beszéd, s nekünk, történészeknek egyértelműnek tűnt, mily mértékben gyengíti a független színházi előadások pozícióját a történettelenségük. Miként könnyen felismerhetővé vált az a folyamat is, hogy a saját múltját szakértőkkel dokumentáló, saját archívumot és képzési iskolát működtető Krétakör *nem kizárólag* alkotásai messze kimagasló esztétikai színvonala, hanem múltja folyamatosan szerkesztett és minden formájában nyilvánosság elé vitt története okán is domináns független pozícióba került. A Krétakör megkonstruált múltja a jelenét stabilizálta, s éppen e társulat épület nélküli működése vezetett a felismeréshez: a Philther az előadásokat definiálva, azokat a kutatást tárgyává emelve írhat színháztörténetet.

Az, hogy az európai tudományos diskurzusrenddel azonosan kezelünk mindenféle színházi beszédformát, a nemzetközi tudományban a Theatre és a Performance különbsége (Derrida), a mi elemzési gyakorlatunkban azonban mindez nem (kizárólag) az esztétikai formanyelv felől, hanem a megjelenés terepéről elemezhető. A magyarországi színház a hivatalos nyilvánosság és a második nyilvánosság kereteiben jött létre az államszocialista múlt évtizedeiben, s koncepcionális döntésünk volt, hogy esztétikai aktivitás mellett a nyilvánosság eltérő csatornáihoz vezető utat is a színházi előadás rekonstrukciójához értjük.

A Philther tehát másféle színházdefinícióval kezdett dolgozni. Az általános, tradicionálisan kőszínházinak nevezett definíció, mely a magyar tudományosságban Eric Bentley 1964-es, magyarul csak 1998-ban megjelent szövegét használja (s leginkább Erika Fischer-Lichte átiratában), a következő: A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel,<sup>177</sup> vagyis a színházhoz kell egy játékos, a szerep és a néző. Ez a definíció a mimézisen alapuló, reprezentációt működtető,

---

<sup>177</sup> BENTLEY 1998, 123.

tradicionális szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színházat írja le. Felismertük, hogy a minimáldefiníció használata elsősorban a pedagógiai irodalmak sajátja, miként azt a tényt is, hogy a hatvanas években megjelenő színházi kísérletezés éppen a gyakorlat és az elméleti reflexió azonnalisága okán terelte a figyelmet a színháztudomány kérdéseire. Peter Brook Színházi Kutatóintézete is 1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat faggatja, s híressé lett az *Üres térben* leírt tézismondata, miszerint ha a színész belép az üres térbe, az már színházzá válik. Peter Brook Színházi Kutatóintézete a bulvárapparátussal, gépezetekkel, óriási stábbal szemben pozicionálja magát, s csak innen nézve érthető: elég egy ember, aki belép a térbe.

Ez a színházfogalom tehát a térhez köti az eseményt, legyen szó Riccoboni, Goldoni vagy Peter Brook és Grotowski elképzeléseiről, s használja Foucault-nak a *Des espaces autres*-ban<sup>178</sup> megírt, a tér és a történelem diskurzusformáit egymás hatásában megmutató elméletét. A Philther-elemzések egyik szempontja éppen ennek tudatossá tétele érdekében a scenográfia leírásával terjesztette ki és rögzítette a társadalmi térben a színházi előadás gyakorlatát. A tér megléte vagy hiánya, standard vagy non-standard karaktere formálódik előttünk a színházi esemény egyenrangú koordinátájaként, miként David Wilese összefoglaló könyvében olvashatjuk: „A szöveggént értett előadás (play-as-text) előadható a térben, ám az eseményként értett előadás (play-as-event) a tér részét képezi, és játszani (perform) kényszeríti a teret, csakúgy, ahogyan a színészeket is rákényszeríti a játékra.”<sup>179</sup> Ez a felismerés is megerősítette döntésünket: a színházdefiníciók minimalitását (játékos, szerep, néző) érdemes kiterjesztenünk a vizuális és az auditív tér fogalmaira.

Az ember, aki belép egy térbe, színházat csinál. Brook észak-afrikai turnéja éppen azt vizsgálta, milyen közegben észlelhető színházként az, amikor belépünk a térbe. A sivatagi, improvizációkra épülő színházcsinálási kísérletei mindmáig meghatározták a kutatás irányát: nincs általános emberi színházi forma, de közös nyelv, tradíció, kommunikáció, szabályok egyeztetése nélkül nincs színház. Ugyan könyvek és képzési gyakorlatok tucatjai jelentek meg e tárgyban, a színház antropológiai értéke a megtestesítés, a test jelenléte, az energia mind bővítette az

---

<sup>178</sup> FOUCAULT 1999.

<sup>179</sup> WILES 2003, 25.

elemzési szótárt, de az említett pedagógiai teleologikusságból talán megmaradt a definíciók minimalizmusa. A színházantropológiai fordulat (ismétlem, a színház definíciójának kereteiben) ugyan hangsúlyozza, hogy a megszemélyesítő megtestesítő aktivitással áll a néző elé, ekként vonzva magához a közösség tudását és idézve fel a közösség (játék)emlékezetét.

Thomas Postlewait ennek a gondolatnak az elemzésekor<sup>180</sup> arra a következtetésre jut, hogy a művészeti diskurzusból nem lehetséges leválasztani a műalkotás és az esemény esztétikáját az őket körbevevő történelmi környezettől. Láttuk, hogy a historiográfia a színház fogalmát (kanti meggyőződéssel) általánosnak és időtlennek akarta formálni, de ez elvezetett addig az történetírói állapotig, melyben a színház (és dráma) kategóriái nem időtlenek, de merevek lettek. Csehov dramatikus alkotásainak színházi története modellezi, miként akadályozza a formális rend a művek olvasását. Csehov szövegeit csak komoly invencióval lehet beemelni a dramatikus korpuszt formálisan meghatározó, az „emberek közötti vonatkozások visszaadásának”<sup>181</sup> körébe. Csehov a színpadon pedig nehezen szabadul Sztanyiszlavszkij mintaolvasásától, a tragédia olvasásától. A színházi jelenségeket az őket körbevevő feltételrendszerek, a hagyomány közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. A Philther ezt az összetett szempontrendszert tárja fel.

Ha a színházi esemény egyszerre esztétikai és történelmi jelenség, ha a dramatikus szöveg és a performanszszöveg kettőségéből következő kettős értelmezés a színházi kommunikáció sajátja, nem Ruttkai Éva hal meg Shakespeare drámája végén a színpadon, hanem Júlia. S ezt nemcsak Ruttkai Éva tudta, hanem minden néző. Tehát az esemény kettős, s ezt a szemiotikai definíciók elemzési körükbe vonták. A befogadás mozzanata is kettős tudatot igényel, ezt pedig a színházi hermeneutika írásai járják körbe. A Philther a néző pozícióját hermeneutikai és kommunikációtörténeti keretekben jelzi, de nem feltétlen elemzi. A Philther számot vet azzal, hogy a kelet-európai államszocialista korszakra jellemzően a szöveg cenzúrázására épülő színházi kommunikációban a kettős beszéd technikája<sup>182</sup> átformálta a játéknnyelvet. Önmagában nem, csak hatásaiban rekonstruálható az a sajátos értelmezői közeg, melyben remekül működött a

---

<sup>180</sup> POSTLEWAIT 2009, 117.

<sup>181</sup> SZONDI 1979, 12.

<sup>182</sup> JÁKFAI 2005.

mutatott és a mondott szöveg is. Ascher Tamás 1985-ös *A három nővérének* a végén a katonák szabályos rendben menetelnek a háttérben, míg a lányok elől üvöltve sírnak, s ez a jelenet a nem-elmenő-katonák és a sírás képére zárta rá az előadást.

Színházelméletileg is tekintélyes folyamatot mozgat a kettős beszéd technikája. A Philther-elemzések felismerése, hogy a nézői helyzetértés, a tudatos jelenlét a kettős beszéddel dolgozó színpadi nyelvek sajátja. Így ezek a színházi kultúrák nem feltétlen a szöveg közötti, de az események közötti kommunikációt ismerősnek tudva értik a performatív eseményeket. A Philther-elemzések tették felismerhetővé és rögzítették azt a színháztörténeti helyzetet, hogy a performativitás Schechner-féle definíciója<sup>183</sup> nem kizárólag a színészi és színházi jelenlét, a *liveness* karakterében van jelen, hanem a színészi és a színházi szituáció kísértő múltjában is, egyszerre. Máté Gábor már Zsámbéki *Revizor*jába magával vitte Ács János *Marat*-rendezésének záróképéből a Corvin közben követ dobó fiú szerepéből következő értelmezői keretet. Ennek a kísértő hagyománynak hálónak szövése a net-filológia lehetősége.

A Philther elemzési metodikája tehát nemcsak előadások egymásra épülő hatásrendjét, de alakítások ívét is egyszerre tartja rekonstrukciós munkájának fókuszában. Pavis előadáselemzési metodikájának<sup>184</sup> tapasztalatából indulva a színészi munka leírását a rekonstrukció szempontjai közé soroltuk, bár történészként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlenül foglalja el a terepet a deskripció előtt. Amikor a kettős beszéd technikájában a dramatikus akció és a mimetikus akció elválik egymástól – legalábbis a színházi formális (nemformalista) definíciók<sup>185</sup> ezt a szétválasztást igénylik –, akkor a színházi események rögzítése két párhuzamos utat visz végig, a dramatikus és a mimetikus ábrázolás egymásra reflektáló útját.

A filterezés digitális térben nem intézmények és hatalmi struktúrák beszélgetnek egymással. Az elemzések úgy kötődnek össze, ahogyan néha egy mondat toppan elénk a messzeségből: alakzatba rendezi kérdéseinket – az újrendezésben való gyönyörködés esztétikai erejének felismerésével.

---

<sup>183</sup> SCHECHNER 1985.

<sup>184</sup> PAVIS 2006.

<sup>185</sup> POSTLEWAIT 2009, 119–121.

## **AZ ALAPÍTÓ MESTEREK**

## Gáspár Margit és a fantomrealizmus

„Az új csak a romok birtokbavételeként képzelhető el.”<sup>1</sup>  
 „...végig kell gondolnom, mert nem értem, végig kell gondolnom, végig kell  
 gondolnom. És ez sose sikerült.”<sup>2</sup>

Gáspár Margit az Operettszínház igazgatója 1949 és 1956 között. A kollektív emlékezet legendáriummá szerveződve rögzít egy gyönyörű nőt, aki zongoraművészként végez a Zeneakadémián, álnéven sikeres bécsi drámaíró, olasz arisztokrata férjet választ és mellé Marinettit szeretőnek, majd a proletárdiktatúra kiépítésének idején szuperhősként megmenti az operett műfaját. Színházastul, színészesztul, mindenestul. Ez, a leginkább a színházi emlékezet terében stabillá váló legendárium, maga is egy operett-sujet formáját ölti az idővel. Egy nő, az államosítás erőszakos fejetlenségében, cselvetések és intrikusok érzékelhetetlen hálójában csak tiszta szívére és eszére hallgatva, diadalmasan eljut a fináléig. Elismerik, barátai vannak, sikerek kísérik döntéseit, s a legendárium 1956 után underground, titkos tudássá nemesedik: volt egy nő, aki átmentette a műfajt a szocialista realizmuson, s nem kért a politikai konszolidációból.

A magyar színházi struktúra az államosítás idején erősíti meg a mai formáját, így joggal feltételezhetjük, hogy a zenés műfaj új lehetőségeit kitaláló, az új igényeknek hagyományt rögtönző író komoly szerepet tölt be színháztörténetünkben. Gáspár Margit olyan *alapító mester*, aki személyes döntéseivel, tartásával, remek színházi emberi érzékével a zenés színház műfaji kereteit megőrizve viszi tovább az idiotizmussal terhelt műfajt egy nem kevésbé idióta korszakban.<sup>3</sup> Gáspár gyakorló fordító, a harmincas évek elejétől a kulturális fordítás technikáját szövegeken csiszolja. A második háború alatt több nyelvről rádióhíreket fordít és összegzését a minisztériumi asztalokra teszi,<sup>4</sup> jártas minden európai nagy nyelv kultúrtörténetében, felkészült beszélt nyelvi fordulataikból, jelenbeli nyelvi szokásaikból. Az Operettszínházban betöltött hét évadnyi munkáját kreatív interpretátori feladatként értelmezzük: igazgatóként tolmácsol – az interpretálás

---

<sup>1</sup> BADIOU 2010, 85.

<sup>2</sup> GÁSPÁR 1985, 311.

<sup>3</sup> GYARMATI Gy. 2010, 58–72.

<sup>4</sup> SZILÁGYI 1976, 287–300.

teljes értelmében – a hatalom és a színház, a rendező és a színész, a zeneszerző és a rendező között. Az ebben az idióta rutinnal működő korszakban fantomvalóságot teremt referenciaként<sup>5</sup> a realista operett megteremtése érdekében.

## 1949–1956. A kulturális blokádi évei

A bécsi operett társadalmi-kulturális kontextusának felvázolásakor Csáky Móric, ragaszkodva Hofmannstahl-meglátásához, Bécs városát az európai zene városának nevezi, mely „ama titokzatos Keletnek, a tudattalan birodalmának is a keleti kapuja”.<sup>6</sup> Bécs felől, a bécsi operett felől Budapest a keleti kapun túli birodalom, keletről nézve Budapest az éppannyira ígész Nyugat kapuja. Ezt a szecessziós metaforát a monarchia utáni háborúk földrajzi értelemben is értelmezhetővé tették: a kulturális blokádi évei alatt Budapest zenés színháza az operett műfaji állandóságával őrizte meg európai kulturális pozícióját. Ez a Bécs–Budapest-tengely az operett műfaj történetéből ismert térbeli-geopolitikai pozíciót 1949 után másodjára is megtöri. A trianoni döntés után hangsúlyosan magyarrá válnak az operettek, az államosítás után szocialistává, miközben szerzőik-librettistáik és színészeik-közönségük ugyanazt a hagyományt érzik magukénak.

Az államosítás évétől induló színháztörténeti korszak kulturális kontextusa még hetven év távlatából is jórészt értelmezhetetlen és érthetetlen, és leginkább olyan kontextushányos felületet mutat, mely a háború fizikai túlélése utáni mentális, morális túlélés lehetőségeire csodálkozik rá. A korszak színházi emlékezetének jellegzetes emlékformája, ahogyan az *Állami áruház* című film nyitó képkockái megörzik Erdélyi Mihály, a legendás városi népdalszerző, operettíró, a Józsefvárosi, az Erzsébetvárosi, a Kisfaludy Színház alapító-igazgatójának emlékezetét. Az Astorián, a járdán, a főszereplő Latabár Kálmán mögött áll egy türelmes, sapkás úr. Ő a nagytekintélyű volt színigazgató, aki 1951-ben nem cameoszerepben, hanem napidíjas filmstatisztaként keresi a kenyerét.<sup>7</sup> Erdélyi élettörténetét ez a képpé dermedő anekdota tisztán mutatja: az államosítás története az anekdotairodalom és a városi legendárium természetéből adódóan mitizált eseményként és egyértelműen értékvesztésként ér el hozzánk – nemzedékek távolságából. A színházkulturális

<sup>5</sup> KAPPANYOS 2015, 68.

<sup>6</sup> CSÁKY 1999, 36.

<sup>7</sup> GÁL 2012, 167.



kontextust meghatározó folyamat értékelése tehát anekdoták és ideológiai-harci esztétikai következtetések mentén vagy minisztériumi munkatársak néha önigazoló, néha okoskodó elemzéseit elérve történik.<sup>8</sup> A színházak államosítása várt, tudott politikai döntés, mégis meglepő események indulnak el.<sup>9</sup> Nagytudású igazgatók kerülnek az utcára, érthetetlen társulati formációk keletkeznek, s míg a vidéki színészet a decentralizáció állami felügyeletével tudottan és elismerten jól jár,<sup>10</sup> a budapesti színházi struktúra átalakítása bukások, harcok, sikertelenségek sorozatával dominálja a közösség emlékezetét. A színházi memoárok<sup>11</sup> a lelkesedés és a félelem, tehát a lehetőségek és a diktátumok érthetetlen keveredését mutatják, leginkább anekdotává formázva az államosítás következményeit.

A Fővárosi Operettszínház államosítása is ezt a mintát mutatja. 1949. augusztus 1-től Gáspár Margitot a Fővárosi Operettszínház vezetésével bízzák meg.<sup>12</sup> Az államosított kilenc színház közül a Operett az Operaház után a második legnagyobb költségvetéssel dolgozó színház, de az utolsó az állami támogatás mértékét tekintve. Ezt a gazdasági támogatással is jelzett esztétikai vélekedést indulásként kapja meg az az igazgatónő, aki mögött alig hároméves vezetői gyakorlat áll.<sup>13</sup> A politikai direktívák formuláiban „nem engedhető meg, hogy a kultúra egyik legfontosabb területén érvényesüljön a tőkés gazdálkodás.”<sup>14</sup> Bár a színházi üzem támogatása elsőrendű politikai döntéssé válik, míg az Operett anyagi támogatása az első években jelképesnek mondható, a várakozásoktól és hiedelmektől eltérően az állami támogatás 1954 után teljesen megszűnik.<sup>15</sup> Nem marad más, mint a helytállás, hiszen a színház eszköz a harcban, a „színészeknek mind ideológiailag, mind művészileg helyt kell állniuk. Meg kell szűnni a színházaknál divatos pletykáknak

<sup>8</sup> A Vallás- és Köznevelési Minisztérium Művészeti Ügyosztályának ügyviteli feljegyzése az 1946/47. évi színigazgatói pályázatokról. UMKL XIX-I-1-i-79762-1946. DANCS 1990, 65–70.

<sup>9</sup> „A színházak államosítása nagyban különbözött az »államosítástól«. Az előbbi teljesen nyíltan, előre tudottan folyt, legtöbb esetben alig vegetáló »színészkonzorciumok« bizonytalan és nincstelen voltát váltotta fel.” MAGYAR 1993, 11.

<sup>10</sup> MIKITA 2015, 471–481.

<sup>11</sup> CZÍMER 1992, 1996, GÁBOR 1997, GOBBI 1984, HÁY 1990, MAGYAR 1993, SZIRTES 1990.

<sup>12</sup> Kossa István pénzügyminiszternek, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről 1949. július 19-én. UMKL XIX-A-10-53-1949. DANCS 1990, 193–207.

<sup>13</sup> Gáspár 1946-tól a Városi Színház, majd a Magyar Színház igazgatója. GÁSPÁR 1963.

<sup>14</sup> Kossa István pénzügyminiszternek, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről 1949. július 19-én. UMKL XIX-A-10-53-1949. DANCS 1990, 200.

<sup>15</sup> SZIRTES 1990, 37–38.

és fűrészeknek, kollektív munkával fel kell építenünk a szocialista-realista színházat.”<sup>16</sup> A kulturális blokád éveiben a szocialista realista zenés színház létrehozása a feladat, minimális állami anyagi támogatással<sup>17</sup> és maximális állami ideológiai elvárással.

Gáspár a kinevezett államosított igazgatók között képzettségén és tudásán kívül érzelmileg is elkötelezetten áll a zenés műfaj mellett. 1946-ban kinevezik a Városi Színház igazgatójának, s nem egyszerűen lakója lesz az épületnek,<sup>18</sup> de mindenképpen, akár moziként, akár revüként, meg akarja menteni a romos, mégis impozáns színházat. Memoárjából tudjuk csak, hogy ezt a színházat, az eredeti Népoperát, édesanyja testvérei, a Gáspár fivérek hozták létre. Gáspár Dezső tervezte és működtette és vitte csődbe,<sup>19</sup> egyetlen leszármazottként pedig Gáspár Margit teszi rendbe, ha nem is az épületet, hiszen azt az Állami Operaház anektálja, hanem a zenés népszínházi eszményt – a Nagymező utcában.

## Az operett műfajáról

„A könnyűzene bizonyos értelemben a zenetörténet üledéke.”<sup>20</sup>

Az operett emlékezetpolitikai pozícióját a populáris zenéhez (könnyűzene) és az operához viszonyított, leginkább minőségelméleti viták stabilizálják. Az operett a második háború után, a zenei praxis és a tudományelmélet összezárása eredményeképpen minden tekintetben színházi műfajjá vált.<sup>21</sup> A klasszikus zeneszerzők minden felszólítás ellenére sem írtak operettet,<sup>22</sup> a Zeneművészeti Szövetség elméleti ankétjain<sup>23</sup> a könnyűség morálfilozófiája távolította a műfajt az akadémiai művészetektől. Az Operettszínház napi rutinját, a zenei hangzást, a

<sup>16</sup> Siklós Olga hozzászólása a Belvárosi Színház társulati ülésén 1949. augusztus 8-án. UMKL XIX-I-1-53-i-240925-1949. DANCS 1990. 193–207.

<sup>17</sup> Az államosításkor a színház elengedhetetlen tatarozási költségeit az Állami Színházak Műszaki Főnöksége fedezte 216 000 Ft értékben. DANCS 1990, 209.

<sup>18</sup> ROBOZ 2018.

<sup>19</sup> GÁSPÁR 1963, 67.

<sup>20</sup> ADORNO 1970, 420.

<sup>21</sup> „...az operett nem gyömszölhető be egyszerűen a zene skatulyájába. [...] A nagy tömegek színháza, az igazi népszínház mindig komplex színház volt.” BÁNOS 1973, 10.

<sup>22</sup> GÁSPÁR 1949, 8.

<sup>23</sup> ZMSz 1953.

zenekar felépítését, a zene értését és továbbítását azonban a legképzettebb operakarmesterek és operaházi rendezők biztosították. Gáspár Margit akadémiát végzett zongoraművész, és az államosítás doktrinér döntései nyomán megkavarodott társulati és műfaji összevisszaságban a zenés népszínház színvonalas koncepcióját dolgozza ki. A zene hallgatása helyett a színház csinálása felől definiálja az operett műfaját. Gáspár kinevezésétől kezdve szokatlan erőfeszítéseket tesz a műfaj elméletének megjelenítésére, teszi mindezt abban a (zene)tudomány-elméleti közegben, mely Adorno 1941-es<sup>24</sup> rögtönzésének hatása alatt<sup>25</sup> a populáris és a klasszikus zene határozott szétválasztásán öröklik. Gáspár téziseit Adornóéval párhuzamosan olvasva világlik elénk a két marxista gondolkodó sok ponton érintkező érvelése.

Gáspár egyik korai felismerése: szakírói keretekben is pozicionálni kell az operettet, a könnyűzenéről szóló párbeszédfelületet filozófiai keretek közé kell illeszteni. Az operett a magyarországi színházi emlékezet felületén, bár csak anekdotikusan, de dominánsan uralkodó műfaj. Zenés népszínházi karaktere hozzájárul a közösség identitásdefiníciójához, dallamvilága melódiaigényű, stabil dramatikus puzzle-szerkezete a műveken belüli átjárást, idézést engedi, sőt: bátorítja. A Monarchia nagyoperettje ipari termék, a témák „zártak, a nyugati zene értelmében”<sup>26</sup> és a színházi produkciókat a „magától értetődöttség köde veszi körül”.<sup>27</sup> Az operett műfaja is a könnyű- és szórakoztató zenére oly jellemző reflexióhiányt cipeli magával, ekként történetírása nélkülözi a zenei elemzéseket és szakmai diszpozíciókat. Gáspár egyik első publikációjában definiálta a színháza műfaját. *Az operett* című 1949-es broszúra kiadástechnikailag éppen olyan füzetecske, mint Adorno 1941-es, majd 1961-es írása a populáris zenéről. Gáspár írása a szakszervezet kiadásában, a Kultúriskola sorozatban lett publikus, feltehetően gyors tempóban, közérthető nyelven készült, és tematizálja azokat a jelenségeket, melyeket Adorno könnyűzenétől ihletett futamai tárnak a világ elé. Az ötvenes években Los Angelesben író sztárfilozófus Adorno és a Nagymező utcában harcoló Gáspár téziseinek összevetése az államszocialista operett és az amerikai populáris zene közös kultúrfilozófiai és társadalomszociológiai hatásmechanizmusairól

<sup>24</sup> ADORNO 1941, 17–48.

<sup>25</sup> KODAJ 2001, 231–25.

<sup>26</sup> Adorno levele Jemnitz Sándorhoz *Nyírfák* című darabjáról, 1949. április 25. ADORNO 1984, 91.

<sup>27</sup> ADORNO 1970, 407.

árulkodik. Adorno és Gáspár kortársak, sorstársak, példáik azonosak Strausstól Lehárig, Brechttől a musicalekig, s ugyan meglehetősen eltérő tudományos felkészültséggel, ambíciókkal, apparátussal rendelkeznek, írásaik közös vonása felerősíti az amerikai musical és a monarchiabeli operett hatásmechanizmusában rejlő azonosságot. Gáspár tudatában van annak, hogy a sematikus művészi ábrázolás a népi demokráciák kulturális iparán túl az amerikai közösségben is működőképes. A sematizmusra ugyanazt a *Pajama game* című operettet hozza példának,<sup>28</sup> mint Adorno, így az operettek, a könnyűzene interkulturális aktivizmusán túl a filozófiai internacionalizmus jelenségét is észlelni véljük. Gáspár a szocialista szovjet operett sematizmusát elkerülendő a monarchiabeli mintákhoz, Adorno a monarchiabeli szirupot elkerülendő (többek között) Wagnerhez fordul.

Hiábavaló lenne Gáspár hatástörténet nélküli, így néma felismerései helyére a később megfogalmazott összefüggések hangos nyelvi készletével visszamutatni. Gáspár felismerései emlékezetpolitikai vákuumba záródtak. Az államosítás nyelvkészlete továbbbított ugyan egy gondolatot az operett akarásáról, de csak a modalitása, nem a jelentése maradt fent. Gáspár életművét, az operettjelenségek elemzését az 1970-es évektől a magyar nyelvű (zene)szociológiai irodalomban elsöprő hatású Adorno-boom teszi hallhatóvá, s pár év alatt a szocialista realista operettek elemzése is akadémiai kutatások tárgyává válik.<sup>29</sup> Ekként lesz hallható Gáspár Margit két évtizeddel korábbi, a pártos tudomány és művészet nyelvi készletével feldíszített felismerése: a Monarchia operetthagyománya alapul szolgál a szocialista operettnek. A nép, a társadalom, a közösség osztálytudatának megítélése különösen eltérő Adorno, az oxfordi iskolázottságú, amerikai közegben író, a frankfurti iskolához tartozó, gazdag marxista tudós és Gáspár Margit esetében. Dramaturgiailag azonban több ponton azonosnak tekinthető felismerésekre jutnak: az operettek az azonosulás (1) és az állandó kompozíció (2) technikájával,<sup>30</sup> a nevetetés (3) és a hatásakarás (4) mechanizmusával működnek, s a tömegek befolyásolására, legyen szó ideológiáról vagy konzumálásról, ez megfelelő forma.<sup>31</sup> Mindketten egyetértenek abban, hogy az előadás (production) során a „slágerek

<sup>28</sup> Gáspár szerint a *Pajama Game*, amely 1954 májusában indult a Broadway-n, éppen annyira sematikus volt, mint a *Két szerelem*. Csak más társadalompolitikai keretben jött létre és ezerszer játszották. BÁNOS 1973, 36.

<sup>29</sup> SZEMERE 1979, 145–151.

<sup>30</sup> „A könnyűzene típusainak és formáinak nyers és drasztikus hanyatlását ugyanakkor zenei nyelvük megdöbbentő állandósága kíséri.” ADORNO 1970, 412.

<sup>31</sup> PADDISON 1982, 201.

hatását, pontosabban: társadalmi szerepét az azonosulás sémáiként jellemezhetjük”.<sup>32</sup> Zenés színházban a megjegyezhető dal és a dallam elvárásként fogalmazódik meg, a sláger leggyakrabban a primadonna és a bonviván viszonya felől értett szerelem témáját hordozza és ezek lassú és énekelhető melódiák. A nevetetés a második pár (táncoskomikus, szubrett) dramaturgiai feladata, s bár a mimusokhoz kötik a műfaj kialakulását, Adorno a vulgaritást, az „alacsonyabb rendű” művészetek sajátjának tekintett „mámoros-orgiaszerű”<sup>33</sup> testi élmények felidézését, Gáspár pedig a helyzetkomikumokból fakadó humort várja tőlük. Ne feledjük, a népi és szocialista operett szemérmes, a vulgaritás, általában a meztelenség, a revükbe, a variétébe száműzetett, s a civódás-veszekedés pattogós polkaszerű zenei ritmusaival váltja ki a nevetést. Ez a szemérem jelentős dramaturgiai változásokat hozott, hiszen a szocialista realista operett ugyan megtartja a klasszikus nagyoperett zenedramaturgiáját, a testről azonban nem vesz tudomást. Míg az operettek „a legszorosabb összefüggésben vannak a kereskedelmi forgalommal, pontosabban: a konfekcióiparával”,<sup>34</sup> míg a divatbemutatók és a fehérneműreklámok megteremtik az előadás költségeit, addig az államosított Budapesten ez a szövegekben, selymekben, ékszerekben, fehérneműkben megálmodott luxus évtizedekig hiánycikknek számít. Adorno szerint a hagyományos operett „ontológiája azonos lenne a konfekcióéval”.<sup>35</sup> Ezt a tézist azonban cáfolja a hiányként megtapasztalt konfekció: a háború utáni színpadokon lehetetlen az öltözés, egyszersmind a vetkőzés is. Gáspár operettje, miként koreográfiája és látványa erre enged következtetni, kényszerből és vállaltan szemérmes, és ebben akár a szocialista testtudat morálfilozófiája is összegződhet.

A test asszociálta vulgaritás izgalma helyett a helyzetkomikumok kiváltotta nevetés ritmizálja az operett zenei szerkezetét, mely olyannyira ismerős, hogy „a kompozíció szinte a hallgató helyett »hall«”.<sup>36</sup> A hatás pedig akkor biztosított, amikor az operett azt a zenei nyelvet beszéli, „...melyet a termelés által célbavett átlaghallgató természetesnek tart: vagyis a romantikus korszak tonálisáét, melyet ugyanakkor fel is kell dúsítnia impresszionista és még későbbi akcidensekkel”.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> ADORNO 1970, 416.

<sup>33</sup> ADORNO 1970, 408.

<sup>34</sup> ADORNO 1970, 410. és GÁL 1973, 184–185.

<sup>35</sup> ADORNO 1970, 411.

<sup>36</sup> ADORNO 1970, 421.

<sup>37</sup> ADORNO 1970, 4213, 428.

Gáspár nem is erőlteti az új zenei nyelvet, ez a szempont a Zeneművészeti Szövetségben sem fogalmazódik meg, hiszen ismert tonalitásokra van szükség.<sup>38</sup>

Adorno általános dilemmáit is osztja Gáspár: vajon azok válnak népszerű művé, amiket annak hall a pártkritika, vagy valóban létrehozható népszerű mű? Gáspár gyakorló színházcsinálóként a társulatban és a dramaturgiai szabályokban<sup>39</sup> hisz. Mindenesre harcol a pozitív (párt)kritikáért<sup>40</sup> és gondoskodik arról, hogy minden operettjéről rádiófelvételek készüljenek, s azokat sugározzák is. Az operett műfaját éppen optimista, realista és humoros (szarkasztikus) karaktere miatt tartja a népi demokráciában az azonosulást kiváltó művészetnek. S ekként hatással, befolyással bír, pártos művészetnek.

### **Az idiotizmus következményei: a háború utáni zenés színházi helyzet Budapesten**

Az operett műfaját tehát a könnyű azonosulás/befogadás, a nevet(tet)és, a stabil kompozíció és hatásakarás jellemzi. Gáspárnak helyes az a korai megérzése, hogy az operett és a könnyűzene jelenségét minél hamarabb eltávolítsa egymástól. A populáris (tánc)zene pártpropagandában kijelölt helyét az 1950-es *Dalolva szép az élet* című film már mutatja. A pozitív népi munkáshős, Torma Feri (Soós Imre) kórusban népdalt énekel, a negatív ágens, a jampec Swing Tóni (Pongrácz Imre) szvinget táncol. Meglehetősen idiótán. Ettől az idiotizmustól, éppen az idiotizmus formuláit felhasználva különbözteti el az operettet a populáris zenétől. Egyrészt az operett idiotizmusának megnevezése is Adorno nyelvi leleménye, aki Lehár *Friderikáját* a „felfuvalkodott idiotizmus szélsőséges példajaként” nevezi meg, viszolyog a „pesti sziruptól”,<sup>41</sup> s a Johann Strauss utáni „operettekből származtatott könnyűzene idiotizmusa”<sup>42</sup> egyenesen rémiszti.

Gáspár tehát egy tudományosnak *látzó* diskurzust épít a műfaj köré. 1949-ben *Az operett* című könyvével olyan tradíció megfogalmazására tesz gyors kísérletet,

---

<sup>38</sup> ZMSz 1952a, 2.

<sup>39</sup> KELLÉR 1976, 125.

<sup>40</sup> A *Két szerelem* sajtóvitája erre az egyértelmű példa. Lásd CSAPÓ 1954, DARVAS 1954, ALBERT 1954.

<sup>41</sup> ADORNO 1970, 409.

<sup>42</sup> ADORNO 1970, 426.

mely a színházi metanyelvek sokszínűségén, összetapadt értelmezői rétegein átnézve csacskaságnak,<sup>43</sup> hülyeségnek<sup>44</sup> és idiotizmusnak<sup>45</sup> tűnő operett társadalmi pozícióját és feladatát hangsúlyozza. Maga az elméletírói feladat is tiszta idiotizmus. Csábító, hogy kitalált tradícióként<sup>46</sup> értékeljük kísérletét, de 1949-ben a pártos brosúra feltehetően nem több, mint a műfaj térfoglalási szándékának jelzése az akadémiai zenei irányokba. Gáspár szándékát színházcsinálói szándékként értve Alain Badiou téziséét idézhetjük: „Zűrzavaros időszakokban a színház egyik alapvető küldetése, hogy a zűrzavart *mint zűrzavart* jelenítse meg.”<sup>47</sup> Az operettjátzás hagyománya a Monarchia országaiban erősebben kötődik a színház-, mint a zeneművészet rögzítési protokolljaihoz, s a l’opерette, mint kisopera-jelenség Offenbach párizsi sikereitől formálódik történeté. A Gáspár-féle brosúra leginkább védbeszéd, miként későbbi, 1960-as operett-történeti regénye<sup>48</sup> is azzá válik: a romantika és a naturalizmus harcait újrajátszva, Zola és Fischer zenetörténeti elitizmusán gúnyolódva a demokratikus népi bulvármarxizmus nyelvét beszéli színháztörténeti esszéiben. Igaz, a műfaj gyakorlatát, Adornóhoz hasonlóan, a mimusokhoz vezeti vissza, de miként Székely György és Hont Ferenc, az államosítás utáni színházi élet domináns-irányító potentátjai, úgy Gáspár is a szovjet tudomány osztályharcelméletre alapuló téziseit használja. A jegyzetapparátus és visszakereshető hivatkozás nélküli operett-történetek mesévé válnak, s ebből a szövegegyészettől jobban látható létrehozásukkor betöltött szerepük. Gáspár elsődlegesen író, az operett-brosúra utáni operett-története regény, s tudományos ismertetéssel pozicionálta folyamatosan a műfajt, a színházat, a társulatot, mindenkit. A brosúra rendkívül érdekes olvasmány, mert nem tudományelméleti rendszerben fogalmaz, de jelzi egy meglévő struktúra jelenlétét. Ez Adornónál a konfekció, Gáspárnál a propaganda. Gáspár, Lukács György nyomán, azt is

---

<sup>43</sup> „Egy intellektuálisnak egyáltalán nem nevezhető műfaj utolsó képviselője, aki azonban intellektuális iróniát és szellemi fölényt visz az operettbe. Ez a gúnyos távolságtéremtés ábrázolandó alak és ábrázoló alak között, a megkeresett hiteles részletek segítségével eltávolított érzelmesség, a csacska szerepek csacska mondatai fölé kerekedő bölcös mosoly, és a csacskaságot hitelesítő igazi indulat kísé szokatlan lehetett – nemcsak a szezon végi vígjátékokban, hanem – a műsorrendet oldó társadalmi vígjátékokokban is.” MOLNÁR GÁL 1997, 43.

<sup>44</sup> „Az embernek mindig az volt az érzése, hogy ezekben az operettekben hülyék ágálnak, hülyék mozognak és hülyék szeretkeznek.” ZMSz 1951, 9., ZMSz 1952b, 13.

<sup>45</sup> GOMBROWICZ 1966, 232.

<sup>46</sup> HELTAI 2012.

<sup>47</sup> BADIOU 2013, 70.

<sup>48</sup> GÁSPÁR 1963.

felismeri, hogy „a giccs, mint társadalmi hazugság, fontos ideológiai fegyver”, s ha a „burzsoázia kezében” működik, akkor pártos ideológiája a munkásosztály védelmében is működtethető.<sup>49</sup> Ennél világosabban kevesen fogalmazták meg a hatalomváltás esztétikai-ideológiai könnyedségét. A tömegek giccskultúrája a burzsoá operett sujet-jét könnyedén alakítja szocialista zenés színházi sujet-vé.<sup>50</sup>

A broszúra kifejezett érdeme, hogy Gáspár hevenyészett morfológiát készít a burzsoá operettekhez: létezik kapitalista és feudális giccs; az első típusba a „templom egere”<sup>51</sup> és a „karrieroperett”<sup>52</sup> giccsoperett, a másodikba a „mágnásból lett selyemfiú” és az „azé a föld, aki nem műveli” giccsoperett tartozik. Gáspár meglátása szerint a Horthy-korszak propagandaoperettjei feudális giccsstípusok, melyek a nép egészét kifelejtik a színpadi világból. S (nyolcvan évvel később) elhallgatott hiányként, hiánnyal működő retorikai alakzatként olvasható, hogy a szocialista operett a kapitalista giccs formáit veszi át, hiszen a „templom egere” és a „karrieroperett” dramaturgiáját a tucatnyi saját fejlesztésű szocialista realista operett alapjává teszik.

Gáspár saját emlékezőközössége a két háború közötti évek posztmonarchiás kultúrájában az operettjátírást iparnak tekintette – miként az operett-történetek is fogalmazzak.<sup>53</sup> Az en suite játszás olyan sorozatokban nyelte az új témák új zenéjét, mint egy XXI. századi digitális televíziócsatorna a krimiket. Kéthetente új zenés darabbal álltak elő a színházak, versengtek a neves énekesekért. A legendáriumok nem is előadásokról, hanem inkább Fedák trükkös párhuzamos leszerződéseiről,<sup>54</sup> leporolt és frissített kéziratok új felhasználásáról szólnak. Gáspár észleli és leírja azt a jelenséget, amikor az operettgiccs dekontextualizálódik és politikai giccsé válik,

---

<sup>49</sup> GÁSPÁR 1949, 8.

<sup>50</sup> Kálmánról és Lehárról beszélve találja fel, hogy „ezek a fél-remekművek megérdemelnék, hogy eredeti giccs-szövegüket félredobva zenéjükhöz új librettó készüljön, mert eredeti szövegük csak ott nem ártalmas, ahol – mint például a Szovjetunióban – tisztán mesének hatnak, groteszk, vagy éppen szatirikus mesének. Nem úgy mint nálunk, ahol ezeknek a meséknek közvetlen politikai előzményei vannak és ezért hatásuk egészségtelen.” GÁSPÁR 1949, 8.

<sup>51</sup> „A szegény gépíró (vagy brettli-énkesnő vagy munkáslány, vagy parasztlány, vagy házmesterlány) beleszeret a dúsgazdag vezérigazgatóba (vagy hercegbe, vagy gyárigazgatóba, vagy földbirtokosba, vagy háztulajdonosba). A szerelmi vizsga sikeres letétele után kiemelkedik saját osztályából és »felsőbb osztályba léphet«.” GÁSPÁR 1949, 9.

<sup>52</sup> „Az állástalan, de tehetséges ifjút a véletlen szerencse (vagy baleset, vagy félreértés) az uralkodó osztály körébe sodorja, ahol olyan jól megállja a helyét, vagyis olyan tökéletesen asszimilálódik a kapitalizmus sajátos faunájához, hogy végleg befogadják.” GÁSPÁR 1949, 9.

<sup>53</sup> TRAUBNER 2013.

<sup>54</sup> GAJDÓ 2005, 554.



amikor a Horthy-korszak irredenta ideológiája éppúgy megtalálja a saját dallamát Vincze–Kulinyi *Hamburgi menyasszonyában*, mint a kommunista osztálytudat az *Állami áruházban*. A brosúrából világos a definícióvá érő felismerés: az operettek állandó kompozícióját a megváltoztatható kontextus viszi sikerre.

A két háború között a Nagymező utcai épületben, mely 1923-tól Fővárosi Operettszínház néven működik, Kálmán Imre és Ábrahám Pál, Vincze Zsigmond és Jacobi Viktor, Fényes Szabolcs, Eisemann Mihály és Huszka Jenő zenéit játsszák, s az a Gyarmati Miklós a jelmeztervező, aki majd a Folies Bergères-t igazgatja Párizsban. Ezt a kontextust kell megváltoztatni.

### A szovjet minta mint fantomreferencia. A kulturális fordítás kihívásai

Az Operettszínház épületét 1949 augusztus elején két nő járja be: Gáspár Margit, az új igazgató és Roboz Ágnes, az új koreográfus. Az akkor még főiskolás fiatal táncpedagógus, visszaemlékezése szerint,<sup>55</sup> fizikailag is rosszul lesz a Fellner és Helmer tervezte pompás térben, amikor az (egyébként kiűritett) igazgatósági szobákba lépve belebotlik az „orgiák” hátrahagyott kellékeibe: feldúlt kanapé, üres pezsgősüveg felborult jegesvödörben, használt koton. Ez a berendezett tér azonosított a burzsoá operettel: üres szoba, alkohol és szex. Ezt az ipart szocialistává csak egy teljesen más nézőpontból lehet átalakítani: a frivolitás maszkulin karakterét a szemérem női természete fedheti el; s ez az elbeszélés is értelmezte és igazolta a női igazgatói kinevezést.<sup>56</sup>

Az operett műfajának és az intézményi működés szabályainak összekeverése nem kizárólag a szovjetizált történetírás emlékezetpolitikai ravaszkodása. Az operett műfajához elsősorban a testi frivolságot, a koreográfiában tetten érhető mozdulatok szabadosságát szokás társítani, az intézményhez pedig a kapitalista profithajszolás mellett a görlek különös szakmájának szexuális kiszolgáltatottságát. Ennek a vélekedésnek értelmében az operett 1945 után is a nagyvárosi frivolitás

---

<sup>55</sup> ROBOZ 2018.

<sup>56</sup> A kilenc budapesti államosított színház élére három nőt neveztek ki, a másik kettő Hont Ferenc tanítványa. Simon Zsuzsa a Belvárosi, Bartha Zsuzsa a Színművészetihez csatolt Madách Színházat vezeti. Az állami kezelésbe került intézmények vezetőinek megbízatása. 1949. július 5-én. MOL NL XIX-J-1-v-1363-1948-1949. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium anyagai.

jelenségét állítja színre,<sup>57</sup> közeledik a revühöz és a variétékhez, és a volt Somossy-orfeum emlékezeti terében mindez meg is találja az igazságát.

Az államosítás feladatát elvállaló Gáspár brosúrájában meg is akad a frivolitás értelmezési nehézségén, de megérti a szovjet mintát: a „Szovjetunióban az operett már rátalált önmagára és rátalált a népre”,<sup>58</sup> Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenkó és Vahtangov saját színházaikban, saját realista színészeik körében is teret adnak a műfajnak, de a frivolitás kívül marad az épületükön. Gáspár ekkor még csak a magyar színházi tapasztalatából fogalmazhat, amikor a prózai potentátrendező Major–Hont párossal Scserbakovot mutat be. S bár pontosan felismeri a tér hordozta emlékezetmodellt, nem tudhatja, feledtetni tudja-e majd a prózai rendezők és színészek aurája az operett épületéhez tapadt testi könnyedség képzetét.

Gáspár azt is felismeri, hogy a tér emlékezetén kívül a frivolságot az operettszínészek (testéhez tapadt) repertoárja is magával hozza. A szerepek kísértének.<sup>59</sup> Ezért elengedhetetlen tisztázni az operett különös tudású színészeinek renomóját. Így ebben a különös felismeréseket tartalmazó korai művében is hangsúlyozza, hogy az operettszínészek „alkotó típusú emberábrázolók, hallatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és szemfényvesztők...”.<sup>60</sup> Honthyt, Latabárt és Rátkai Mártont tudásuk a legnagyobb művészek közé emeli. Gáspár egyszerre harcol etikai biztonságért és szakmai elismerésért, s egyensúlyoz az individuális érdek és a közösségi működés doktrínái között.

Bár Gáspár feltehetően tanulmányozza a szovjet operett-irodalmat, filmeket néz, talán delegációkkal beszélget hivatalból, írásaiban és hagyatékában sincs nyoma annak, hogy az oroszul hangzó művek közül mi alapján, milyen közvetítésre választott. A szövetség irataiból követhető, mikor költözik Miljutyin Budapestre fél évre, milyen szakmai továbbképzéseket és vitákat tartanak.<sup>61</sup> Az írássá merevített előadás azonban, a tolmáccsal követett beszélgetés elsősorban a lelkesedést továbbítja, a különös szakmai tudást nehezen.<sup>62</sup> Míg Cserkaszov a prózai

---

<sup>57</sup> GÁL 2005, 158.

<sup>58</sup> GÁSPÁR 1949, 10.

<sup>59</sup> CARSLON 2001, 8.

<sup>60</sup> GÁSPÁR 1949, 11.

<sup>61</sup> SZMSZ, 1952.

<sup>62</sup> TOKAJI 1998, 163–178.

színházaknál állandó vendég,<sup>63</sup> és Sztanyiszlavszkij-technikáját könyvben is megjelentetik,<sup>64</sup> addig a zenés színházi gyakorlatra szovjet mintát csak operettfilmekben látnak.<sup>65</sup> Gáspár ezekből igyekszik megfogalmazni, miben rejlik a szovjet operett erőssége. Technikát keres, titkot, s végül arra a felismerésre jut, hogy a szovjet operett két fontos dramaturgiai innovációt vezet be:<sup>66</sup> az egyik zenetехnikai és koreográfiai felismerés, miszerint az operettben elengedhetetlen a néptánc és a népzene jelenléte. Ez a népi kultúra megidézését, nem esztrádosítását jelenti. A másik dramaturgiai felismerés az, hogy a szovjet operettben a közösség érdeke jelenik meg egy konfliktusban, a közösség fogalmazza meg célját. Az egyén része a csapatnak, mely egy cél érdekében mozdul eszmeileg és fizikailag, tehát a kórusművek és kórusmozgatások válnak a zeneszerzők és a koreográfusok igazi mumusává.<sup>67</sup> A néptáncot azonban karaktertáncá fejleszti, s a koreográfusai, Kodály Zoltán nyomán járva, összegyűjtik a Kárpát-medence néptáncait, autentikus mozdulatokat és eredeti ruhákat keresve.

Gáspár a szovjet minta részeként értette a csapatformálást, a közösségteremtést, s leginkább ebben tekinthető szovjet mintájúnak operettfelfogása. A hét évad meglepően egységes emlékezeti képet mutat, amikor a társulatról van szó. Igazgatása alatt, bármennyire is szovjetizált repertoárnak vélik egyes elemzők ezeket az éveket,<sup>68</sup> csak három szovjet darabot mutat be: Dunajevszkijt, Miljutyint és Kovnyert.

Az államosítás évét az is jellemzi, amit Kertész Imre hangosít fel: „...nem volt könyvtárunk, a háztartásunk szétesett, és elkezdődött az 1949–50-es őrület, amikor nem lehetett könyvekhez jutni.”<sup>69</sup> A színházak államosítási folyamata használja ezt a hiányt. Gáspár ráadásul szakmáját és elhivatottságát tekintve elsősorban író, az operett műfaja tehát írói megoldásokkal és írói célkitűzésekkel alakul át. A „polgári

<sup>63</sup> Cserkaszov utálta az operettet, de Honthy Hanna játéka a *Csárdáskirálynő* leningrádi előadásán minden előítéletét elsöpörte, mert „önfeledt boldogságot” adott neki. RÁTONYI 1984, 337.

<sup>64</sup> CSERKASZOV 1951.

<sup>65</sup> Gáspár talán láthatta az 1936-os *A cirkuszt* Alekszandrovtól, majd 1961-ben Trauberg *Szabad szelét*, Pirjev 1948-as *Szibériai rapszodiáját*, melynek Miljutyin írta a zenéjét (1952-ben a Fővárosi Vígszínház bemutatja) és Alexandrov 1938-as filmjét, a *Volga-Volgát* (Dunajevszkij zenéjével). GÁSPÁR 1949, 9.

<sup>66</sup> GÁSPÁR 1949, 13–14.

<sup>67</sup> ROBOZ 2018.

<sup>68</sup> HELTAI 2013, 132.

<sup>69</sup> KERTÉSZ 2002.

kultúrszemét”<sup>70</sup> is nyelvi konstrukcióként áll a szocialista realista operett útjában, eltakarítása nyelvi eszközöket igényel. Gáspár felismeri, hogy különösen könnyű a polgári operett szocialista realista átalakítása, hiszen ha a pártvezetés bányászoperettet kér, vagyis a bányában kell dalra kelni, az ugyan semmiben nem lesz életszerűbb, mintha mindez Bad Ischlben történne, de éppen annyira sematikusan idióta. Mivel az ideológiai sematizmus az idiotizmusban rejlik, és „a szocialista realizmus [...] egy Adorno számára egyszerűen a tömeggiccs újabb válfaja”,<sup>71</sup> Gáspár még azt is megengedi, hogy leírja: az operettben és a zenés színházban szinte lényegtelen a könyv, a librettó.<sup>72</sup> Ez talán érthetőbb a könyvhöz jutás nehézségei felől, de mindenképpen értelmezi a műfaj tradicionális kereteit. Az operettben csak az ismert fordulatok, az elvárt kavarodások sokszoros csavarjai feszítik a zene köré a közeget. Egy operett cselekménye lehet követhetetlenül bonyolult, az operettek általános sémája (giccsnarratívája) úgyis a performatív technikákra koncentrálja a figyelmet. Az operett csakis előadásban létező mű, ezért az irodalmi alkotásokra szerzői jogilag is vonatkoztatható sajátosságokkal másként rendelkezik. Az operettnek felettébb nehéz fellelni az eredeti változatát, mivel nincs az a színházi archívum, mely a mégoly gondosan őrzött első bemutató sűgőpéldányán kívül raktározna a partitúra első bemutatókor érvényes változatát.

A szerzőség eldöntése is olyannyira bonyolult, hogy az Operettszínház első évadában munkaközösségeként jegyzik a bemutatókat.<sup>73</sup> Gáspár két operettkönyvében a műfaj állandó és ugyanakkor improvizatív karakterét emeli ki, hiszen a librettó dramaturgiailag csak egy váz, egy kanavász, így nem az egésznek, hanem egyes mondatoknak lehet jelentésük. A közösség közös tudása a struktúra, s ezt körbedíszítik esténként rögtönzött mondatokkal. A *commédia dell'arte* állandó alakjai az operettek állandó szerepei, s mindez sematikus megoldásokhoz vezetne, ha a színész esténként nem törekedne valamiféle azonosulás elérésére és az

---

<sup>70</sup> Idézi HELTAI 2013, 131.

<sup>71</sup> GROYS 1997, 28.

<sup>72</sup> GÁSPÁR 1963, 516.

<sup>73</sup> „Gáspár elméletileg is fölkészült, tévedhetetlen szimatú színiróka. Színházavató szűzbeszédül előhalássza a romantikából Obernyik Károlynak elfeledett színművét (*Egy magyar kivándorlott a bécsi forradalomban*, 1849). Átszabatja operettlibrettóvá a Fővárosi Operettszínház Munkaközösségével, ami nagyjából azt jelenti, hogy polgári drámaírói tapasztalataival marxista direktorcárként tollba mondja javaslatait dramaturgjaként.” MOLNÁR GÁL 1997, 51.

azonosságérzet felkeltésére.<sup>74</sup> Erős dramaturgiai koncepcióra épül minden.<sup>75</sup>

A dramaturgia ördögi dolog, de megvannak az alaptörvényei: ha ez és ez történik, annak sikere kell hogy legyen, ha ezt és ezt rosszul csinálják, akkor biztos a bukás. Én hiszek abban, hogy az ilyesmit többé-kevésbé előre ki lehet számítani. És nem akarok hencegni, de az elképzelésem többnyire be is jött.<sup>76</sup>

Gáspár Margit író, írói életműve azonban „(n)em áll össze, akármennyit dolgozom is. Ennek valószínűleg az is az oka, hogy az a tíz év, amelyet különböző színházaknál igazgatói és más beosztásokban töltöttem, bizonyos szakadást okozott a pályámon, hiszen előtte is író voltam, azóta is az vagyok”.<sup>77</sup>

Gáspár életművét nem írói munkássága, hanem igazgatói-dramaturgi döntései rakják össze, erre tisztán rálátni több évtized messzeségéből. A szocreál operett és Gáspár a közösségi emlékezetben foltként, bár színfoltként rakódik a műfaj szakadt szövetére. A szakadás és a befoltozás képével a közösségi hagyomány fenntartásának heroizmusát s az egyéni pálya feláldozását rögzíti, de a kulturális harcok családi életét, írói kapacitását és lendületét mind elveszik tőle.

Saját »életművemben« soha össze nem foltozható szakadás az évtized, amikor új stílusú műsort kellett kitalálni egy nulláról induló színház részére. [...] Az úgynevezett klasszikus operettek szövege előadhatatlanul bugyuta a maga eredeti formájában.<sup>78</sup>

Gáspár vitathatatlanul a párbeszéd mestere,<sup>79</sup> drámái a Monarchia kínálta „kulturális önazonosság” és „sokpólusú identitás”<sup>80</sup> hordozói. Szerkezeti stabilitásuk elbírja az iróniát, a kettős beszéd technikáját, s olyan kulcsdrámákká (-regényekké) válnak, melyek megfejtése rendre eltűnik saját értelmező közösségével. A *Színpad és vérpad* című regénye<sup>81</sup> a francia forradalom ürügyén Major Tamásról

---

<sup>74</sup> SAS 1988, 112.

<sup>75</sup> KELLÉR 1971.

<sup>76</sup> GÁSPÁR 1999, I. 19.

<sup>77</sup> SZILÁGYI 1976, 278.

<sup>78</sup> GÁSPÁR 1985, 114.

<sup>79</sup> „Drámaíró alkatom a magyarázat. A dialógusok szó szerint rögződtek az agyamban.” GÁSPÁR 1985, 226.

<sup>80</sup> CSÁKY 1999, 267.

<sup>81</sup> GÁSPÁR 1989.

és harcairól szól – visszhangtalanul. A *Hamletnek nincs igaza* a legtöbbet játszott műve, Zsótér Sándor egyetemi szakdolgozata az egyetlen elemző írás róla.<sup>82</sup>

Gáspár dramaturgiai felismerése egyrészt abban áll, hogy az új utakat kereső, kísérletező, az avantgárd állami formáival próbálkozó színházi gyakorlat<sup>83</sup> helyett a legkonzervatívabb, legismertebb zenés színházi modellt működteti. A népszínházi eszme kispolgárinak nevezett, bár a városi munkás- és cselédréteg színházértési tapasztalatát hordozó gyakorlatot igazítja a népi demokrácia nyelvi kereteire. Gáspár az operettműveket olyan stabil kanavászként használja, mely a commédia dell'arte (és akár a Kommunista Kína közvetítette pekingi opera, a *csingcsü*) műfaját idézve a társulatot alkotó színészek képességeire és adottságaira támaszkodva az előadást, a prezentációt helyezi a színházi ipar központjába. Ezzel olyannyira sikeresen növeli a színház látogatottságát, hogy jegyekhez néha csak ütérek útján lehet jutni.<sup>84</sup>

Ennek a Gáspár-féle zenés színházi dramaturgiának a motivációja, az adornói négyes befogadásesztétikai szempontrendszer alkalmazva kifejezetten pragmatikus, megfontolt gazdaszociológiai akaratot mutat: a színházak az államosítás éveiben állnak át az en suite játszás gyakorlatáról a tiszta repertoárjátszásra. Ehhez más társulat, más jegyeladás-finanszírozás, teljesen más társulatvezetési protokoll szükséges, s ennek kialakítása igazgatói *pouvoir*al, de dramaturgiai megoldásokkal érhető el.

A társulat összeállítása Gáspár különös csapatépítő tehetségét mutatja, erre még a későbbiekben kitérek. Igazgató-dramaturgként a realista kánont jól beszélő rendezőket kér fel darabra, s megbízható mesterembereket és fiatalokat szerződtet az évadra. Rutinos-konzervatív látványtervezés és új, néptáncos mozgáskultúra jellemzi a Gáspár-éveket. A művészeti csapat mellé gazdasági szakembernek, üzemigazgatónak Gáspár leszerződteti Szirtes Györgyöt, aki rövid idő alatt kialakítja a másoknak is mintaként szolgáló, a brigádbérletekre épülő színházi ipar rendszerét.<sup>85</sup> A jól működő üzem (en suite) és a szovjet művészi minta (repertoire) összeegyeztetésének inkább technikai, mint ideológiai nehézségei adódnak. A szovjet repertoárjátszás nagy méretű társulatot igényel, melyben a művészi sztár és

---

<sup>82</sup> ZSÓTÉR 1989.

<sup>83</sup> Hont Ferenc rendezői bukása ennek a koncepciónak a sikertelenségét igazolja. Lásd a Hontról szóló fejezetet.

<sup>84</sup> MNL\_OL\_276.f\_91. cs\_MDP\_Tudományos és Kulturális Osztály\_176. ő. e.

<sup>85</sup> SZIRTES 1990, 38.

cover-szerepstátuszok mellett szokatlanul nagy létszámú műszaki csapat dolgozik. Az en-suite játszás díszlete csak karbantartást igényel, míg a repertoárjáték jól szervezett, összetartó, állandó és mozgósítható fizikai munkások sokaságát. A zenés színházi műszak szakmaként – a munkásosztály hatalomra kerülésével párhuzamosan – ezekben az években erősödik meg. Szakszervezetük erős és aktív. Gáspárnak, miként a frissen államosított színházak igazgatóinak, nincs gyakorlata a megváltozott összetételű társulat menedzselésében. Míg a társulat művészeti egészét minden konfliktussal együtt biztosan és megnyugtatóan kezeli, a pártvezetés ideológiai kihívásainak eleget tesz, addig a műszak csatáival, fel- és bejelentéseivel keményen kell küzdenie. 1956. október 30-án a műszak munkásai üzik el a színházból.<sup>86</sup>

## A szocialista realizmus és az adaptív dramaturgiai játékkeret

Gáspár dramaturgi érzékkel és tudással oldja meg a Tudományos Akadémia és a Zeneművészeti Szövetség vitáin előkerülő ideológiai feladatokat: pozicionálja a műfajt a népi demokratikus hagyományban. Hont Ferencsel és Székely Györggyel olyan színháztudományi módszert dolgoz ki, mely „a színháték múltba tűnt elemeinek rekonstrukciója és értékelése” során rajzolja fel a „színháztörténet fejlődésvonalát”.<sup>87</sup> Az operettbrosúrában megfogalmazott műfajelméleti premisszáin túl a vitákban előkerülő zeneelméleti meglátásai a szovjetizált zenetudomány paneljeire épülnek: a népzene, a népi motívumok, az egyszerűség mitológiáját hangsúlyozzák. Feltételezi, ami csak évtizedekkel később válik az elemzők előtt nyilvánvalóvá:

Mély közvetett kapcsolat szövődött tehát az alkotás folyamata és az alkotót körülvevő szovjet mítosz között, mely utóbbinak maga is része volt. Ennek a kapcsolatnak az alapján alakult ki a szovjet zenének az a stílusirányzata, amelyet itt popularizmusként határoztam meg. Amikor ez a kapcsolat már eléggé nyilvánvalóvá vált és fenntartásának szükségét külön is nyomatékosította a sztálini és zsdanovi körülmények közötti túlélés vágya, akkor születtek a

<sup>86</sup> Ideiglenes Tanács elnökének feljegyzése, PIM–OSzMI, TT 2011.69.1\_2. GÁSPÁR 1985, 314–315.

<sup>87</sup> HONT 1986 (1972), 12.

legbecsületesebb és legtehetségesebb mesterek azon irányzathoz sorolható alkotásai, amelyet az akkori hatalom szocialista-realistának minősített, s ezért helyeselt és ösztönzött.<sup>88</sup>

Ne feledjük, hogy az államosítás előkészítésekor Kodály Zoltán, a Művészeti Tanács elnöke is arra a felismerésre jut, hogy

...összeállítottuk azoknak a színdaraboknak a jegyzékét, amelyeknek az előadását kívánatosnak tartjuk. Komolyan számba vehető zenés színművek (operettek) hiányában azonban ilyeneket jelölni nem volt módunkban. [...] meggyőződésünk, hogy a vidéki színházak zenés színművek műsorba iktatása nélkül megélni nem tudnak, de magában a fővárosban is kívánatos volna a demokratikus szempontokat figyelembe vevő, színvonalas, szórakoztató zenés színművek előadása...<sup>89</sup>

Vagyis nincs, s Kodály szerint nem is volt színvonalas magyar zenés színmű. Ez az a vitahelyzet, ahol Gáspárnak taktikusan érvelve kell utakat találni a műfaj szovjetizálásához. 1945 után hallható, hogy a legtehetségesebb zeneszerzők, Ránki György, Petrovics Emil, Farkas Ferenc filmzenét írnak, logikus tehát Gáspár elképzelése: írhatnának operettet is. Legfőképpen azért, mert a szovjet szocreál zenei stílus leginkább a popularizmus jegyeit mutatja,<sup>90</sup> elsősorban az *olvashatóság* jellemzi, s ez az az ideológiai felület, mely, az operett dramaturgiájáról beszélve, retorikai eszközzé válik Gáspár érvelésében. Az *olvashatóság* az értelmezői kánon sikeres működésére vonatkozik, és Gáspár felismeri tanítható karakterét. Talán legizgalmasabb előadását a műfajról a közönség szervezőknek tartja,<sup>91</sup> mert ők közvetítik a produkció értékeit a Rákosi-években sokszor elvadult egyenkritikák és üzemi értékelők publikált leveleitől megzavart nézőkhöz.

Gáspár sikerdramaturgiájának alapja az *olvashatóságot* biztosító kulturális fordítás, s ezt a tudást (a gazdag operettirodalmon kívül) a nagyobb közönséghez elérő filmek szállítják. Az operettfilmek többszörösen segítik Gáspár munkáját. A sztárok ismertsége feltárt mozzanat,<sup>92</sup> de még elemzésre vár, vajon a szocialista realista operett dramaturgiájához a szocialista realistának nevezett zenés filmek

---

<sup>88</sup> ROZINER 2003.

<sup>89</sup> 1948. február 18. DANCS 1990, 181–182.

<sup>90</sup> ROZINER 2003.

<sup>91</sup> 1954. június 2. PIM–OSzMI TT, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték.

<sup>92</sup> GÁL 2012, 127–129.



miképpen kínálnak értelmezői keretet.<sup>93</sup> A legendáriumok személyekhez kötődnek, s nem összetett dramaturgiai hatásokat tárnak fel. Elképzelhetetlen azonban, hogy Keleti Márton 1948-ban bemutatott *Mágnás Miskája*, mely tízmilliós nézőszámával a legnézettebb magyar film címét birtokolja, ne állított volna olyan, a színházból ismert dramaturgiai sémát a nézők elé, mely a filmes megoldásokkal gazdagodva alakulva ne vált volna visszakapcsolt olvasási segédletté a zenés színpadon.

A szocialista realista zenés film sablonjai „sikeres archetípusok köré épülnek, olyan történetsémát jelenítenek meg, mely az adott közösség alapvető élményét fejezi ki”.<sup>94</sup> Gáspár Margit operettmorfológiája alkalmazható a negyvenes évek zenés filmjeinek ismert formáira, hiszen „szemben a klasszikus polgári vígjátékokkal, ahol a felek között valós társadalmi különbség volt és ebből fakadt a konfliktus, a 30-as évek magyar vígjátéka elbogatellizálja a konfliktust”.<sup>95</sup> Konfliktus és szembenállás helyett félreértések és hazugságok, váratlan események ritmizálják a cselekményt, így „a konfliktus voltaképpen nem megoldódik, hanem megszűnik”.<sup>96</sup>

A hangosfilm kezdetektől kiszámíthatóan működő, a szocreál filmekben megtartott vígjátéki sablon hozzájárul ahhoz, hogy a szocialista operett idiotizmusának fantomvalósága valóságként működjön. Az operettnéző egyrészt felismeri a filmvalóságból ismert színészeket a színház valós idejű helyzetében, másrészt már ismert, tehát könnyen olvasható történetet kap, mely továbbviszi a harmincas évekből megnyugtatóan családias „kisemberek kis boldogsága”<sup>97</sup> narratívát. A Gáspár-korszak a Szirmai-operett, az 1948-ban bemutatott, a Fényes Szabolcs és Békeffy István átíratában ismertté vált *Mágnás Miska* operettfilm megoldásaira támaszkodva/hivatkozva formázza és szabja át a librettókat, s ez a klasszikusokra, Lehárra, Kálmánra, Straussra, Offenbachra éppúgy vonatkozott, mint a szovjetekre. Gáspár kezdeményezésére az igazgatása alatt három szovjet operettet mutatnak be. A nulladik, a felvezető siker, Scserbacsov *Dohányon vett kapitánya*, még a Nemzetivel közös 1949-es nyári játék. 1950-es óriási siker a Dunajevszkij-féle *Szabad szél* és egy évre rá Miljutyin *Havasi kürtje*, majd

<sup>93</sup> VAJDOVICH 2014, 11.

<sup>94</sup> VAJDOVICH 2013, 9.

<sup>95</sup> A következő filmek dramaturgiai szerkezete mintaként szolgál: *Meseautó*, *Címzett ismeretlen*, *Pesti mese*. SZALAY 1972, 196–198.

<sup>96</sup> VAJDOVICH 2014, 11.

<sup>97</sup> BALOGH–KIRÁLY 2000, 60.

lecsengetésként 1954-ben egy ifjúsági Kovnyer-mű, az *Álruhás hercegnő*. Minden teljesen átalakítva.<sup>98</sup> Ez az adaptációs munka technikájában nem, de arányaiban különbözik az általános európai gyakorlattól. Fényes Szabolcs, az Operett előző és következő igazgatója, nagy tekintélyű és kedélyű zeneszerző úgy fogalmazott, hogy „(h)a a színház hozzányúl egy klasszikus operett reprízhez és átrendezi, nem tartom olyan szentírásnak a partitúrát. Erre példa is van. Reinhardt színrehozott klasszikus operetteket és átdolgoztatta őket házi muzsikussal.”<sup>99</sup> Gáspár azonban a *Dohányon vett kapitánynak* még a zenéjét is *átfordíttatja* Farkas Ferencsel.

Farkas Feri akkor Fehérváron dolgozott; nem engedték Pestre szerződni, mert valamit felrótak a terhére, és akkor még nem is volt olyan menő komponista. A férjem, aki nagyon jóban volt vele, igen sokra tartotta, és akkor én megkértem Hontot, hogy hozzuk fel a Farkas Ferit a stúdió zenei vezetőjének. Így is lett, és én azonnal félévi szabadságot adtam neki, hogy komponálja meg a *Dohányon vett kapitány* muzsikáját. Tudniillik az eredeti zene hasznavehetetlen volt, úgyhogy a zene később is az ő nevében ment, és teljes joggal. Istenien megcsinálta, de amikor elkészült, bejött hozzám, és azt mondta: Margit, én ezért nem vállalom a felelősséget, engem kérdőre vonhatnak, hogy teljesen eltüntettem egy szovjet zeneszerző zenéjét. Ez csak akkor kerülhet színre, ha írásba adod, hogy te rendelted meg tőlem, és vállalod érte a felelősséget. Ezen ne múljon, feleltem, és írásba is adtam.<sup>100</sup>

Ezek a kulturális fordítások megteremtik azt a fantomvalóságot, mely annak ellenére is követhető, *olvasható*, hogy eredetijüket nyelvi és esztétikai idegenség távolítja a nézőktől. Az operett dramaturgiai szovjetizálása fantomreferenciák megképzésével jön létre, hiszen Gáspár 1955-ig nem jár a Szovjetunióban, szovjet operett nem vendégszerepel Magyarországon,<sup>101</sup> bár hatása esetleg filmekben keresztül érezhető.

A Gáspár-féle kulturális fordítás elsősorban osztályviszonylatokat módosít. Az Operettszínházban legkorábban az 1950-es *Gerolsteini nagyhercegnő* és a *Szabad szél* párhuzamos en suite játszásán érhető tetten, miként alakítja a dramaturgi folyamat a kispolgári giccsét szocreál giccsé. Dokumentálhatatlan az akarat, ellenben kirajzolódik a hatásmechanizmus: ezzel a kontextualizált/adaptív dramaturgiával az operett gyakorlata párhuzamos jelentéstartományok

<sup>98</sup> GÁSPÁR 1999, I. 17–18.

<sup>99</sup> FÉNYES Szabolcs hozzászólása. SZMSZ operett, 23.

<sup>100</sup> GÁSPÁR 1999, I. 20.

<sup>101</sup> ALPÁR 1993, 48.

létrehozójává, az előadás pedig azok hordozójává válik. A kötött formákkal dolgozó zenés színházban is létrejön az államszocialista korszakra jellemző játéktechnika, a kettős beszéd technikája.<sup>102</sup>

A szovjetizált operettdramaturgia kulturális fordítását Gáspár a legerősebb csapat felállításával kezdi. Visszaemlékezéseiben kimondja,<sup>103</sup> hogy minden dramaturgiai döntés, invenció mögött ő rejtőzik,<sup>104</sup> s sejteti, hogy Szűcs László, a Nemzeti, majd Miskolc sztárdramaturgja mellette áll. Ennek a dramaturgiának a négy markáns eleme a következő:

1. adott társulatra írni;
2. adott emlékezeti térbe;
3. egyszerű (cselekményre)-kanavászra;
4. ismert (játék)nyelven.

Úgy fogalmaz, hogy ennek érdekében „reggeltől estig zenés-vígjáték-szinopszisokat és operett átdolgozási terveket gyártottam a színházhoz édesgetett szerzők számára.”<sup>105</sup> Gáspár tehát az államosítás hevében is megtartja a korábbi igazgató, Fényes Szabolcs bevált csapatát: marad szerzőként Hámos György, Gádor Béla, Darvas Szilárd, Békeffi István és Kellér Dezső. Az igazgatása alatt bemutatott összes, mind a huszonnyolc zenés mű szinopszisa a fantomvalóságot felrajzoló adaptív dramaturgia technikájával készül.

...ez nem csak a *Szelistyeinél* volt így. A *Luxemburg gróffjában*, a *Csárdáskirálynőben* is mindent, a felépítést, az ötleteket, az egész szinopszist én készítettem. Békeffy és Kellér istenien írták meg, de a váz az enyém volt. [...] Azt, hogy Cecília figurája nincs benne az eredetiben, és én találtam ki, azt tudja. Az eredetiben a Miska is csak egy egészen kis szerep. Az volt mögötte, hogy úgy gondoltam, a Cilinek kellene egy partner és a Békeffy ötlete volt, hogy erre egy pincér lenne a legalkalmasabb. Akkor én kitaláltam a kapcsolatot, ők pedig megírták, igazán remekül.<sup>106</sup>

A színészeket, az Operettszínház emlékezeti helyét, a nyolcszáz főt befogadó tér kiterjedését, a slágereken és vicceken szocializálódott nézők elvárásait is

<sup>102</sup> A *Csárdáskirálynő* 1954-es bemutatója erre a legerősebb példa: az ellenállás vágyát és gondolatát hordozza.

<sup>103</sup> JÁKFALVI 2005.

<sup>104</sup> GÁSPÁR 1999, I. 20. és GÁSPÁR 1985.

<sup>105</sup> GÁSPÁR 1985, 114.

<sup>106</sup> GÁSPÁR 1999, 20, 45.

figyelembe véve Gáspár adaptál egy fantomvalóságra. Elkészíti a szövegkönyv vázát, majd Budapest legendás neveltetői megírják a dialógusokat. Gáspár higgadt meglátása 1949-ben, miszerint a színházi gyakorlatban a fikció és a valóság, a pártvezetés és a gerolsteni hercegség azonos kommunikációs sablonokkal működik.

## Színházigazgató, direktornő

Gáspár Margit egy évtizedet tölt zenés színházak élén. Az operettes évekről 1986-ban a Magyar Televízió dokumentum-játékfilmet készít Bános Tibor és Gáspár Margit forgatókönyve alapján,<sup>107</sup> s ebből az elkészült, de sosem vetített, s azóta is lappangó filmes-fikciós történelmi visszaemlékezésből (és az évadtörténetekből) szokatlan vezetői profil rajzolódik ki. Gáspár igazgatóként a csapatmunka alkotói folyamatát és a politikai-financiális direktori felelősség egyéni terhét szinte családmódelként dolgozza ki. Klasszikus polgári műveltsége, zenei tudása, írói tehetsége, szenvedélyes tenni akarása naivnak tűnő, mégis bölcsnek bizonyuló döntések irányába fordítja. Direktori pályája a Rákosi-korszak kultúrpolitikai keretei között teljesedik ki, a konszolidáció különös természetű nyugalma vezetőként nem ismeri meg.

A háború utáni újjáépítés az új akarását demonstrálja, s nyelvi és színházi készlete is a harcé, a csatáé, a háborúé. Gáspárnak, akárcsak nemzedékének, 1945-ös emlékképe a pusztulás. „Ott ültem őseim zenevárának romjain, a Városi Színház szétlőtt, agyonbombázott nézőterén. Mindenütt por, piszok. Sehol egy épen maradt öltözőasztal, szék. Mindent szétkapott a háború.”<sup>108</sup> Ebből az ürességből épít fel először egy mozit, ahol a *Dzsungel könyvét* vetíti, a Tarzant, Fred Astaire-t és Rita Haywortht, a *Boszorkányt vettem feleségül*, csupa háború alatt készült amerikai könnyű-zenés sikerdarabot, s ebből a bevételből építi újjá a Várostit, s ezt az ürességet tölti meg zenés népszínházi előadásokkal.

Gáspár nem hatalomnak, hanem szolgálatnak tekinti a színházvezetést.<sup>109</sup> Építésnek. Mozibevételi pénzéből támogatja a Belvárosi Színházat, utána létre akarja hozni a szocialista operettet a Városi kezelésében lévő Magyar Színházban,

<sup>107</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973.

<sup>108</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973, 1.

<sup>109</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973, 11.

Strauss zenéjéből *Tavaszi hangok* címmel Bajor Gizivel készít előadást, kasszasiker, szakmai elismerések övezik, a színházat mégis elveszik tőle. Talán megérti, hogy az államosítás törvényekben egyszerűsített ideológiáját egyéni preferenciák és szakmai sérelmek színezik és hogy az épületek tulajdonjogának államosítása mellett a vezetés államosítása is bekövetkezik. Várható, hogy az új igazgatói kinevezések a hatalomgyakorlás szovjet mintáját követik, s hogy a szakmai területfoglalás valamennyire burkolt harca is hullámokat fog vetni. Gáspár kommunista, párttag, úgy tűnik, minden politikai feltételt teljesít, viheti tovább sikeres munkáját. Vezetői munkájának értelmezésekor azonban elkövet egy hibát. Úgy véli, feladata a színház működésére korlátozódik, a társulat, a színészek alkotói kereteit a színházban kell megteremtenie. Pártpolitikai lobbimunkát a párt szervezetein keresztül, s csakis konkrét esetekben, feljelentésekkor, alkalmazások esetén kell kezdeményeznie. Gáspár aktívan részt vesz a színiigazgatók, politikai vezetők nyilvános és szakmai vitájában.<sup>110</sup> A viták, platformok, értekezletek, körök munkáját, a kötelező ideológiai továbbképzések túlélhetetlen mennyiségét legjobban Hont Ferenc kiadatlan naplójából ismerjük.<sup>111</sup> Hont belebetegszik az ideológiai megfelelés terhébe, az állandó harci készültségben leélt évekbe, az önképzésbe, az orosz tanulásába, a naponta gyakorolt önkritikába. Gáspár ugyanakkor kollégáit is felmenti az ideológiai továbbképzések alól. Latabárt, Urayt, Honthyt támadják, a amikor 1951 novemberében még szemináriumi vizsgára is küldik, „Gáspár Margit közbenjárása [...] a vizsgára nem kerül sor”.<sup>112</sup> Gáspár a formális igazgatói egyeztetéseknek mindig eleget tesz, az informális találkozókra azonban nem hívják. Szirtes György memoárjából tudjuk, hogy a budapesti színházi vezetők esténként összeültek megbeszélni, informálisan, milyen döntéseket hozhatnak az államosítás éveiben.<sup>113</sup> Gáspár, az egyetlen női igazgató egy komoly súlyú színház élén, a *szivarszobába* nem kap meghívást, így kimarad a férfi hatalmi körök bennfentes játszmáiból, de a nyilvános fórumokon viselnie kell a könnyedség, a ledérség és a nőiség jelentésbeli összekapcsolását. A szövetség 1951-es hírhedt éves közgyűlésén, ahol Horvai István ráolvassa Major Tamásra álságos önkritikai gyakorlatát, Alfonzó így fogalmaz:

---

<sup>110</sup> A Színházművészeti Szövetség vitáinak jegyzőkönyvei tanúsítják.

<sup>111</sup> HONT 1941–1979.

<sup>112</sup> GÁL 2012, 140.

<sup>113</sup> SZIRTES 1990, 48.

A könnyű műfajnál talán a szóban van a hiba. Az emberek mindent könnyűnek neveznek, amit azelőtt ledérnek mondtak. A nőkre azt mondták, hogy »könnyű nő«, aki nem dogozott, annak azt mondták, hogy könnyű dolga van. Ennek a műfajnak az lett az átka, hogy ráfogták: könnyű műfaj (derűtség és taps).<sup>114</sup>

A felszólalás felől válik jobban láthatóvá, hogy Gáspár, aki gyönyörű és szabad nőként élt a háború előtt, igazgatóként mindig szigorúan bezárt, idősödő külsővel jelenik meg. Hozzáférfiasítja magát a direktorokhoz. Ideológiailag természetesen ugyanazt a nyelvet beszéli, mint Major Tamás és Hont Ferenc, a színházi élet irányítói, a szakmai elköteleződése azonban teljesen civil, önálló, pályája tehát elzárt, zárványszerű. Tudatlan a szivarszobás tervekkel illetően, így váratlanul éri 1948 nyarán a döntés: elveszik tőle a Magyar Színház, mely a Nemzeti kamaraszínháza lesz. Kívülről nem értheti, hogy ez a döntés már 1947-ben államosít egy magánszínházat, s a jól működő intézményt nyíltan színházpolitikai okokra hivatkozva veszik el tőle.<sup>115</sup> Hont Ferenc, a főiskola főigazgatója ekkor meghívja a főiskolára tanítani heti négy órában.<sup>116</sup> Gáspár létrehozza az operettstúdiót, s ide visszahúzódva, csapatot formázva készíti elő az államosított Magyar Színház, immáron a Nemzeti alá tartozó Kamaraszínház óriási sikerét: a *Dohányon vett kapitány* bemutatóját. Direktorként egy ideig színház nélkül, de tanárként intézményi háttérrel a csapatépítés a szakmai mániája. Az informális közegtől igencsak eltartva teremti meg a szovjetizált szocialista realista operettet. Mindez nem befolyásolja munkájának színvonalát, csak igazgatói pályafutásának hosszát határolja be.

Gáspár vezetői feladata az ideológiai harc retorikai megvívásán túl a napi csatározások lezárása, ám néha kezdeményezése. Az államosítás pillanatától a küzdelem, a harc cselekvő igéi emlékeztetik a résztvevőket a háború közeli évek éberségére.<sup>117</sup> Nyerni, ütközni, hadállásokat építeni, csataterre menni, támadni, védekezni a sematizmus ellen, a kispolgárság ideológiai lustasága ellen, a reakcionista támadások ellen. „Színházaink ma éppúgy harci területek, mint a

<sup>114</sup> SZMSZ 1951, 83.

<sup>115</sup> „Állami színháznak csak az Operaház, a Nemzeti Színház és a Szegedi Nemzeti Színház tekinthető. Sem a Magyar Színház, sem pedig a Madách Színház nem állami színház – amint azt a Madách Színházra vonatkozólag a Gazdasági Főtanács 1947. szeptember 12-én kelt 6020/1947. számú határozata már megállapította.” SZÉKELY 1990, 13.

<sup>116</sup> PIM–OSzMI TT, Gáspár-archívum.

<sup>117</sup> Nonn György felszólalása, SZMSZ 1953. és HÁMOS 1952.

bánya, mint a kohóüzem. Itt is fokozni kell a termelést. Itt is fokozni kell a harcot az ellenséges ügynökségek ellen és az ellenség beépített ügynökei ellen. [...] Pártunk, népünk érdeke, az egyre élesedő nemzetközi helyzet több pártosságot, több fegyelmet, több éberséget követel rendezőinktől, színészeinktől, a színházak minden dolgozójától.”<sup>118</sup> A harcot több fronton folytatják, a nyilvános retorikai felületet ismerjük, a hatalmi pozícióból következő terjeszkedő harci technikát megkíséreljük levéltári dokumentumok segítségével rekonstruálni. Az Operettszínház ideológiai ellenfeleivel Gáspár taktikusan harcol, hiszen a műfajt támadják, nehezen veszi fel a kesztyűt azonban az egyetlen igazi partnerrel-ellenféllel. A színház szakmai konkurenciája lényegében csak Fényes Szabolcs. Az 1949-ben leváltott igazgató a Fővárosi Víg Színház és a Vidám Színpad zenei vezetője, s igazán szabadon<sup>119</sup> írja sorozatban a legjobb zenés nagyműveket. Fényes sikeres akkor is, ha dalokat improvizál, ha észrevétlen reciklál, mint amikor a *Férjet keresek* 1940-es filmvígjátékát átnevezi *Szombat délutánra*,<sup>120</sup> szóval mindig. Gáspár nem is tud ezzel a bohém karakterrel mit kezdeni addig, míg meg nem érti, hogy Fényes a legszabadabb művész.<sup>121</sup> Ekkor felkéri operettszerzésre. Így áll elő az a különös színháztörténeti pillanat, amikor az 1954-es Magyar Dráma Hetén két Fényes-mű, két új zenés alkotás képviseli a zenés népszínházi gyakorlatot: az Operett és a Fővárosi Víg Színház. Az Operett a régóta készülő, még Rákosinak megígért bányászoperettjét mutatja be a Hét programjában, ez a *Két szerelem* című Fényes-mű, a Víg Színház a *Szombat délutánt* hozza. A bányászoperett ideológiailag ekkor már megítélhetetlen, a kritikai kifogások, bizonytalanul, a Nagy Imre-kormány feltételezett politikai kereteit keresik, a három lány története viszont könnyed bohémság. A Hét kritikáit a Víg nyeri, de pár hónap múlva az épületgondokkal, társulati feszültségekkel küzdő, alig három éve alapított új operettszínház<sup>122</sup> a Gáspár-féle Operettszínház kamarája lesz Blaha Lujza Színház néven.

A harci retorikában a női megszólalás a nyilvános politikai-szakmai fórum csatateréről látványosan a hátszágba szorul. Látjuk, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetség operettes ankétjain, vagyis a politikai porondon kevés a

<sup>118</sup> SZMSZ 1954, 86–87.

<sup>119</sup> Fényes „magas szerzői jogdíj jövedelmei miatt nem függött színházi fizetésétől”. HELTAI 2013, 144.

<sup>120</sup> A *Szombat délután* a *Férjet keresek* 1940-es filmvígjáték adaptálása új, szocialista keretekre. HELTAI 2013, 145.

<sup>121</sup> GÁSPÁR 1999, II. 10.

<sup>122</sup> STAUD 1960, 88.

női meghívott. Roboz Ágnes és Rimóczy Viola koreográfusként jut szóhoz, Szilágyi Bea a szövetség titkáráként, Gáspár igazgatóként. Pné a gyorsíró. A fordulópontot jelentő, a Révai utáni Darvas József minisztersége alatt megszervezett 1954. decemberi operettkonferencián a dramaturgtól a rendezőn át, a színésztől a kritikáig húsz férfi vitázik a szakmáról. Nem szokatlan, hogy egy ilyen összetételű szakmai közösségben Gáspár Margit sikerei csak egyféleképpen értelmezhetők: ő nem más, mint Rákosi kurvája.<sup>123</sup>

Gáspár Rákosihoz fűződő kapcsolatáról több memoárjában is ír, hiszen a gerolsteini csata kirobbanásakor egyetlen cselekvési lehetőséget lát: megkerülve a hivatali utat, Bezenczey Antal osztályvezetőt és Révai minisztert, Rákosinak ír tisztázó levelet. A levél egy naivnak látszó rajongóé, aki meghívja Rákosit a színházba igazságot tenni és felmenteni a színészeket a vádak alól, esetleg az igazgatót a munkavégzés alól. Gáspár megéri azt az életkort, amikor saját múltját saját maga távolítja többször is az írás bonyolult fikciós mezejére. Rákosihoz és a pártvezetéshez fűződő kapcsolata a színházi legendáriumban a női cselekvési lehetőségek modelljét feltételezi, az archívumok dokumentumai közül azonban egy briliánsan érvelő, gyors és érzelmes szöveg bukkan elénk.

Mint az államosított Fővárosi Operett Színház igazgatója, azzal a kéréssel fordulok Rákosi elvtárshoz: nézze meg az új operettünket, Offenbach Gerolsteini nagyhercegnőjét. Kérésem indoklására felhozom, hogy a darab bemutatója súlyos belső válságba sodort és olyan ellenmondásokat tárt fel előttem, amelyekkel szemben tanácstalanul álltam. Arról van szó, hogy a munka, amit elvégeztem, kommunista munka-e, vagy ellenforradalmi tevékenység!

Az államosított Fővárosi Operett Színház január 13-án mutatta be a »Gerolsteini nagyhercegnő«-t. Irányításom alatt a színház dramaturgiai munkaközössége teljesen átdolgozta az offenbach mű szövegét, Offenbach szellemében. Vagyis olyan módon, hogy a darabot, amely a maga idejében politikai kulcsdarab volt, tele az akkori aktualitásokra vonatkozó, ma már érthetetlen célzásokkal, mai aktualitású politikai kulcsdarabbá alakítottuk át.

Így lett a mi Gerolsteinünk (a századvégi kosztümök ellenére) egy mai, marschalizált nyugati kisállam, amelyet korrupt bitangokból és fajankókból álló bábkormányja kiszolgált az amerikai imperializmusnak. A darab a zenés pamflet ősi eszközeivel mutatja meg, hogyan sodorja teljes nyomorba »Gerolsteint« a tengerentúlról rákényszerített »Bratschild kölcsön«, illetőleg a »kolibri-paktum« és hogyan üzi el végül a nép »Bratschild urat«, a terv vezérigazgatóját.

<sup>123</sup> UNGVÁRI Tamás visszaemlékezése. ZSÓTÉR 1989.



A darab a bemutatón sikert aratott. A közönség, amely az első három előadáson többségében az üzemi bérlők soraiból került ki, végigkacagta az előadást. Néhány kultúrvezető, aki jelen volt, igen hasznosnak találta a darabot.

Hétfőn került sor a darab szakmai bemutatójára. Sajnos, csak másnap tudtam meg (az előadás szüneteiben az öltözőben tartózkodtam), hogy a második felvonás közben nagyobb csoport verődött össze színházi közéletünk néhány személyiségéből. Ezek felháborodottan hangoztatták, hogy a darab »maga az ellenforradalom«, »botrányos« és »feltétlenül be kell tiltani«. Ezt többek között azzal indokolták, hogy mikor a darab pozitív hőst, Péter Milon közkatonát bíróság elé állítják, ezt kiáltja: »Én nem védekezem, én vádolok«! Ezt úgy fogták fel, mit Rákosi elvtárs szavainak idézését. Mi persze nem gondoltunk arra, hogy Rákosi Elvtársat idézzük. Azonban ez adta nekem a gondolatot, hogy Rákosi Elvtárshoz forduljak, nézze meg, hogy valóban olyan ellenséges-e ez a darab, amit mi olyan jóindulatúan csináltunk.<sup>124</sup>

A levél egy nő levele egy férfihoz. A megszólalás érzelmessége és harcosága szokatlan, hiszen a hangsúlyozott „mai aktualitás” az operett világában a női szerepeket különösen sematizálja. A görög művészetközeli prostitúciója társadalmi gyakorlat, bár az államosítás után ez az intézmény az Operettből a Variétéhez kerül. A boyokról pedig ma sem beszélünk. A karriertörténetek szemérme olyannyira átható, a film- és operettnarratívák olyannyira erősen ábrázolják a szerelmi giccs felületét, hogy hiába kezdenek el páran saját női testükről mint eladható áruval beszélni, szavuk nem egyszerűen nem hallatszik, hanem nem is hallható. Honthy Hanna életrajzában 1974-ben nyíltan és hosszan beszél a Lovagról, aki tizenhárom (!) éves kislánként az utcán szedte fel, majd elindította karrierjét és támogatta művészi pályáját éveken keresztül.<sup>125</sup> Gáspár 1985-ben megjelent memoárjában kíméletlenül rögzíti következményeit annak, amikor „kizárólag érdekből szolgáltattam ki magam”.<sup>126</sup> De megtörtént, hogy érdekből kiszolgáltatta magát.

A női direktor magyar színházi közegben még szovjet mintával sem bír, a szovjetizálás erősen maszkulin folyamat, így Gáspár helyesen és következetesen taktikus-védő adminisztratív pozíciót formál magának a lényegében a szivarszobákban zajló kommunikációban. Értelmezésében ugyan „a népi demokrácia színháza feltétlenül politikai színház”<sup>127</sup> lesz, ahol a megszólalások a színházi akusztikától válnak erősebbé, nem a nemi dominanciától. A sematizmus

---

<sup>124</sup> GÁSPÁR levél 1950.

<sup>125</sup> GÁL 1973, 57.

<sup>126</sup> GÁSPÁR 1985, 322.

<sup>127</sup> MISz 1954?, 86.

éveiben Gáspár a fogalmat egyértelműen hatalompolitikai eszközként definiálja, mégis megfogalmazza a direktorok előtt álló feladatot: a közösséget érdeklő, őket megmozgató előadásokat kell létrehozni. Az operettről szóló beszédeiben kerüli a tanítás-szórakoztatás stiláris kétszínűségét, egyszerűen hatásról beszél, népszínházról. Bár Gáspár elemzéseire ritkán érkezik elemző válasz, csipkelődő beszólásaira mindig reagálnak.<sup>128</sup>

Gáspár igazgatói karaktere invenciózusan szervezkedő, ha kell, támadó. Számtalan feljegyzésében terjeszti színészeit Kossuth-díjra,<sup>129</sup> kér nekik fizetésemelést, igazolja munkájuk színvonalát, akkor is, ha prózai színész énekes szerepben lép fel, mint Mezey Mária.<sup>130</sup> Amikor Felekit támadják, magára veszi a felelősséget, hiszen az ő rossz librettója miatt válik ellenszenvessé a remek bonviván. Amikor Latabár vidéki haknijait veszik elő, akkor igazgatóként az országjárás szükségességét fogalmazza meg. Az úgynevezett török ügy<sup>131</sup> fog ki rajta leginkább, amikor a szövetség 1953-as taggyűlésén Latabárt is meghurcolnák, de üzemigazgatója, Szirtes György zseniális ötlettel színházi helyzetként érti a helyzetet, s megír egy önkritikát gyakorló Latabár-jelenetet Latabárnak.<sup>132</sup> A memoárok, Honthyé, Rátonyié, Felekié, Szirtesé, ezt a naivságában bátor és kemény vezetőt rajzolják elénk, aki a legnagyobb hűséggel a színészeket, az alkotókat menti. Elképzelhetetlen, de mindemellett Gáspár civil karaktere meglehetősen visszahúzódo. Életrajzi filmjében elárulja, hogy mindig szeretett volna egy titkos dublőzt, aki a fogadásokon, a bulikon helyette reprezentál. Hagyatékában fellelhető jegyzeteiből kiderül, hogy 1954-ben olvassa a magyarul még nem is ismert Simone de Beauvoir frissen megjelent *Les mandarins* című kulcsregényét, s a főhős, Nadine mondatait kivonatolja: „A kommunisták ugyanolyanok, mint a burzsoák. Nem forradalmárok. Ils sont pour l'ordre, le travail, la famille, la raison. Leur justice est dans l'avenir, en attendant ils s'arrangent de l'injustice comme les autres.”<sup>133</sup>

<sup>128</sup> Fényes Szabolcs hozzászólása, SzMSz 1954.

<sup>129</sup> Gáspár Margit levele Both Béla elvtársnak, a Színház és Filmművészeti Szövetségbe (Kossuth-díj felterjesztések), 1955. november 22. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2011.2.3.

<sup>130</sup> „Meg akarom köszönni, amit velem tettél – a teljes kétségbeesés pillanatában fogtad meg a kezem s vezettél vissza az életbe.” Mezey Mária levele, 1954. november 22. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2011.3.5.1.

<sup>131</sup> GÁL 2012, 150.

<sup>132</sup> SZIRTES 1990, 30–31.

<sup>133</sup> A francia szöveg magyarul: „A rendet, a munkát, a családot, az értelmet támogatják. Az igazságuk a jövőben van, de addig is ugyanúgy kezelik az igazságtalanságot, mint mások.” PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 229/1994. 1. doboz.

## Színészek az operett-azíliumban

Az államosítás folyamata elősegíti a rendezői színházi gyakorlat intézményesülését. A szovjet modell művészsínházi esztétikai elvárásokat hordoz, olyan állandó társulattal és gazdag repertoárral, mely egy rendező-igazgató kapcsolatrendszerét és politikai fellépését igényli. A budapesti potentátok 1949-ben éppen ezért legfőképp rendezők. Az Állami Operaházban Tóth Aladár, a Nemzeti Színházban (Magyar Színházastul) Major Tamás, a Belvárosi Színházban Simon Zsuzsa, a Madách Színházban Bartha Zsuzsa, az Operett Színházban Gáspár Margit, a Vidám Színházban Békés István, az Ifjúsági Színházban Egry István (Zoltán néven a feljegyzésben), az Úttörő Színházban Fábri Zoltán, a Bábszínházban Bod László.<sup>134</sup> Hont Ferenc Moszkvából hazatérve az egész területet felügyeli, ő a főiskola igazgatója is. A háború utáni Ötös Bizottság (Major Tamás, Both Béla, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Oláh Gusztáv)<sup>135</sup> tagjaiból négy év alatt Majoré a Nemzeti Színház és a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetése, ez utóbbit Horvai István titkárral irányítja. Az államosításkor a szovjet nevelési mintát követve létrehozott kisszínházak, a Vidám, az Ifjúsági, az Úttörő élére fiatal kismestereket helyeznek, a színházi struktúrában bukásra ítélt intézményekbe, a Belvárosi, Madách és az Operett élére igazi *glass cliff* helyzetben pedig nőket. Gáspár jól látja, hogy Hont ekként szándékszik felügyelni a teljes szakmát, hiszen többszörös felettesükként többszörösen is függő helyzetben dolgoznak. Hont viszonylag hamar anektálja a Madáchot a főiskolához, majd azt Major a Nemzetihez csatolja. A Belvárosi két év önállóság után kerül kamaraként a Nemzetihez. Az Operett azonban sikeres, hangos eredményeket ér el, a közössége szokatlanul összetartó, a színház szakmai és politikai stabilizációjának ragyogó korszaka kezdődik 1949-ben.

Gáspárt a nagy átalakítások lendülete csak íróként ragadja el. „Író voltam és maradtam.”<sup>136</sup> Íróként szinte azonnal történelmi regénnyé írja-alakítja színháza napi

<sup>134</sup> A VKM művészeti főosztályának belső ügyviteli feljegyzése az állami és államosításra tervbe vett színházak vezetőinek megbízatásáról, 1949. július 5-én. DANCS 1990, 192.

<sup>135</sup> CSEH 2011.

<sup>136</sup> GÁSPÁR Margit: Feljegyzés igazgatói tevékenységéről, 8 jegyzetlap, vázlat. PIM–OSZMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 229/1994. 3. doboz.

rutinját. Éppen ezért nincsenek rendezői, színészi, színházcsinálói ambíciói, a drámaírást etikailag összeegyeztethetetlennek tartja vezetői beosztásával. Az igazgatói feladatokat szinte fikcióként, nagy elbeszélésként éli meg, így heroikus, pátosszal telt, harcos és romantikusan humánus döntések sorát hozza. Ennek egyszerűbb felülete, amikor ő fizeti a zenészek vacsoráját – a vendéglátás házigazdai modelljét adaptálva. Többször „felvetődik a kérdés, miért nincs a színháznak reprezentációs költségre alapja és minden ilyenfajta költséget Gáspár elvtársnő fizetéséből fedez (zenekari vacsora utáni borfizetése stb.)”.<sup>137</sup> De a hétköznapi-anyai jóltartásnál erősebb, hasonlóan befogadó döntés: a színházak államosításakor az Operett veszi magához a legtöbb *kétes* színészt. Az „ötvenes évek elején a színészszakszervezet bizottságokat szervez állástalan színészek vizsgáztatására”.<sup>138</sup> Gáspár innen menekíti magához Peéry Pirit, aki Németh Antalnak, a Nemzeti Színház volt igazgatójának feleségeként nem találhat befogadó közösségre. Németh Antalt az igazolóbizottságok bonyolult, hosszadalmas menetben, de végül nem igazolják,<sup>139</sup> és feleségét is csak egy fantomvilág fogadja be.

Gáspár tehát a szocialista realista operettek színpadi működtetéséhez azonnal munkába állítja a reakciónak bélyegzett színészeket, hosszabb-rövidebb időre. Kiismeri magát a státuszok és a jogcímek között, és szerződött és „cserél” színészeket. Ez a bonyolult helyzet, mely egyszerre hordozza a büntetés és a megtisztulás mintázatát, minden este nézhető. A reakciónak bélyegzett színészek sorsa az Operettben lelkesen tanít és ugyanakkor fájóan emlékezteti a közösséget a valóságértés bonyolult folyamatára. Gáspár színháza menedéket nyújt a politikailag ingadozónak tekintett sztároknak, Mezey Máriának, Ajtay Andornak, ráadásul megtartja a korai negyvenes évek színészlegendáit akkor is, ha megöregedtek, mint Honthy, akkor is, ha játéukuk „kultúrszemétre” emlékezteti a szocialista kritikát, mint Latabaré. A régi sztárszínészek jelenléte meglehetősen látványos, szúrja is a pártos kritika szemét, mely nem látja, vagy nem tudja látni, hogy a színészek mögötti „hadállásban” Gáspár megtartja a régi ház állandó szerzőit is – biztos megélhetést és munkahelyet kínálva a műfaj librettistáinak, zeneszerzőinek,

---

<sup>137</sup> Jegyzőkönyv az üzemi háromszög 1950. január 20-án megtartott üléséről, PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 229/1994. 6. doboz.

<sup>138</sup> GÁSPÁR 1985, 383–384.

<sup>139</sup> POROGI 2019.

zenészeinek, fordítóinak stb. Békeffy és Kellér, Gábor Andor és Darvas állandó szerzők mellé egy-egy produkcióra meghívja Méray Tibort (Palotaszálló), Benedek Andrást, Hámos Györgyöt (Orfeusz), de Háy Gyula, Mesterházy Lajos, Gáspár Endre, Fischer Sándor is dolgozik nála, miként a tervek szerint maga Illyés Gyula is elvállalt egy munkát 1956 elején.<sup>140</sup>

Az Operettszínház 1949 és 1956 között intézményként nem sérti egyetlen más kulturális közintézmény szakmai territóriumát sem. Gáspár koncepciójából a népszínházi elem nem vonzza az Operát, Tóth Aladár igazgató a ház Klempererrel prolongált békeéveit óvja. Az Operaháznak „reakciós profiljától” és a koreográfiában rejlő erotikától kellett megszabadulnia.<sup>141</sup> Igaz, Kardos Ferenc *Csinom Palkóját* itt mutatják be 1950-ben, Polgár Tibor is náluk kap a *Kérőkkel* teljes estét 1954-ben, de az operai művészi terjeszkedés a Városi-Erkellel megelégszik. A zenés színházi gyakorlat kötelessége pedig a prózai színházak szándékait hűti le.

Az Operettszínház a Nemzeti, az Opera, majd a többi államosított színház harcain kívülre pozicionálódva szakmai, sokszor és leginkább politikai menedékké válik. Az idiotizmus műfaji és ideológiai kellékeit vállaló művészi társulat viszonylagos elzárttságban és nyugalomban dolgozik. „Gáspár Margit érdeme volt, hogy ezeket a nagyszerű prózai színésznőket (Mezey Mária, Sennyei Vera) rávette ezekre a szerepekre (a *Valahol délenben*), szereplésükkel különös rangot adva a műfajnak.”<sup>142</sup> Ez az azílium a vezető kreatív csapat mellett „40 főnyi zenekar, 24 főnyi állandó statisztéria, 41 főnyi énekkar, 26 főnyi tánckar”<sup>143</sup> megélhetését biztosítja, és még szakmai továbbképzésüket is saját stúdiójában szervezi. Gáspár nehezen tud a Nemzetihez mérhető honoráriumot fizetni sztárszínészeinek, hiszen a színháztól a *Csárdáskirálynő* leállíthatatlan sikerszériájára személyes látogatásával rácsodálkozó Rákosi 1954-ben elvonja az állami támogatást. Gáspár tehát engedi a színészek vidéki hahnijait, sőt: propagálja, hogy minden előadásból készüljön rádiófelvétel, mely szerte az országban ismertté teszi a dalaikat. A dalok jogdíja pedig tisztes megélhetést biztosít a szerzőknek.

---

<sup>140</sup> GÁSPÁR 1979, 7.

<sup>141</sup> BOLVÁRI-TAKÁCS 2010, 12–19.

<sup>142</sup> RÁTONYI 1984, 341–342.

<sup>143</sup> GÁSPÁR 1948, 6.

Gáspár menedéket nyújt a képzőművészeknek is. Miként Ország Lili az Állami Bábszínházban, Bercsényi Tibor és Fülöp Zoltán az Operettben talál nyugalmat és csapatot, s épít műalkotásként nézhető teret az előadások köré.

Az Operett a színházi struktúrában önálló marad, s terjeszkedésképpen a Fővárosi Víg Színházat kapja Blaha Lujza néven kamaraszínháznak. Az Operettben nincsenek jelentős belső botrányok, csak részeges színészeket jelentenek fel, de Gáspár kiáll értük is, pár napos letiltás minden büntetésük.<sup>144</sup> A belső pozícióharc jórészt ismeretlen, hiszen megértően lágy, női nyelvi kezdeményezéssel sokszor írásban beszélnek meg a nehéz, súrlódó helyzeteket. Ennek illusztrálására idézek Petress Zsuzsa 1955-ös februári leveléből, mely harmonikusan a női-női kapcsolatban, a szivarszobán kívül maradván a friedani értelemben felnőtt családi közegben<sup>145</sup> kér elismerést és prémiumot.

Egy percre sem kételkedem abban, hogy engem kivételesen szeretsz és sokra tartasz, hiszen ez megnyilvánult legutóbbi betegségemnél féltésedben és gondoskodásodban. [...] De nem ez, amiért rabolom az idődet. Rátérek! A prémium. Nem mint anyagi juttatás, hanem mint elismerés. [...] Drága Margitom! Ez nem sértett hiúság, hanem sértett művészet.<sup>146</sup>

A kézzel, tintával írt kalligrafikusan gondos, négyoldalas levél csak egy, a hagyatékban olvasható több százból, s bárki ír is Gáspárnak, egy kivételesen empátikus nőhöz fordul, szeretetre és bizalomra építve viszonyukat. Ezt más direktor nem mondhatja magáról, a szeretet, s ekként a bizalom is, női princípiumként jelenik meg. „Gáspár Margit [...] olyan operett-társulatot toborzott színháza számára, melyhez hasonló erőkből állót azóta sem sikerült összehozni.”<sup>147</sup> Az Operettben a színészi békétlenségek moderáltak: Honthy és Feleki haragos viszonyát a bulvársajtó ugyan tematizálta, de könyveikből tudni lehet, mennyire tisztelték egymást, jóban voltak.<sup>148</sup>

Gáspár színészcsapata rendhagyó zenés színházi összetételt formáz. A nagy triász, Honthy, Latabár, Feleki, vagyis egy primadonna és két táncoskomikus

<sup>144</sup> Levél a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára, 1955. március 25. PIM–OSZMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, levelek-doboz.

<sup>145</sup> FRIEDAN 2010, 51–53.

<sup>146</sup> PIM–OSZMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, levelek-doboz.

<sup>147</sup> RÁTONYI 1984, 341–342.

<sup>148</sup> SAS 1988, 126.

évtizedek közös rutinjával bíró hármasa minden lényegessé váló előadás magja. Körülöttük fiatalok alkotják a legendás négyes fogatot: Rátonyi Róbert, Németh Marika, Petress Zsuzsa, Zentai Anna. Buffóként Bilicsi Tivadar, Keleti László erősíti a komikus szálat, ők együtt a Csinn-Bumm Cirkusz bohócaiként a korai ötvenes évek rádiószárjai. A társulatban legendás prózai színészek, Mezey Mária és Ajtay Andor tagként lelnek nyugalomra és színpadra. Ez a társulati felépítés súlyosan egyenetlen és hiányos, hiszen kezdetben a színházban nincs saját bonviván, az Operából kell kölcsönözni Sárdy Jánost. A később szerződötetett generációból Homm Pál, Hadics László, Borvető János újfajta szerepkört kap, mert az Operettszínház Honthy művészetét-természetét kiemelendő visszatér az Offenbach-párizsi színházi gyakorlathoz: egyetlen primadonna köré épül a társulat. Gáspár megérti és támogatja, így intézményesíti a spontán kialakult helyzetet. A Gáspár-korszak művészi-társulati sajátosságává válik a Honthy tudására formált klasszikus előadások dominanciája. Az új magyar operettek és a szovjet adaptációk két-két párra épülő hagyományos monarchiabeli operettszerkezetet hoznak, az Offenbach-, Lehár-, Kálmán-átiratok Honthy új, első primadonna szerepkörére készülnek.

Gáspár színháztörténeti és direktori megközelítésében, mint láttuk, az operett elsősorban színházi műfaj. Ezzel kilépteti a műfajt a zenészerzők, a zenészek elvárásrendjéből, hiszen nem kell bizonygatni, hogy zeneileg milyen színvonalon futnak az előadások. A zenekar állapotáról, a zene minőségéről, a zenészek technikai tudásáról a vitákon sem esik szó, a kritika sem firtatja. Talán vezetői figyelmetlenség, talán műfaji sajátosság, hogy Gáspár tekintete nem fordul a zenei napszámosok felé. Az Operettszínháznál, mint sok en suite játszó zenés színháznál, a zenészekre, a karmesterekre a monotonitás viselhetetlen terhe rakódik. Bródy Tamás, Török Emil mellett Várady László a zenei vezető, aki hosszú évek munkája után bejelenti, hogy „a színháznál, de a műfajnál tovább nem hajlandó deportálva lenni. 11 éve ígérük neki operai foglalkoztatását [...], őt úgy látszik, már operettkarmesternek tekintik”.<sup>149</sup> Az operett műfaját büntetésként leginkább a zenészek élik meg, a Zeneművészeti Szövetség vitáiban az elismertetés hiánya a könnyedségből és a könnyűkezeségből következik. Fényes Szabolcs emlékezik arra, hogy „Gáspár elvtársnő egy értekezleten megkritizált(a) azért, mert gyanúsan

<sup>149</sup> Feljegyzés VÁRADY László ügyéről 1956. június 13-án. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 7. doboz.

gyorsan komponálok. Én azt válaszoltam neki, hogy ez így van, mert nincs elég idő, s nem adnak időben írók a muzsikusk mellé, hogy együtt dolgozva, majdnem együttlakva írják meg az operettet”.<sup>150</sup> A csapat azonban nem elég, az is kell, döbbenek rá, hogy ismert legyen a zene. Erre Fényes szerint az a megoldás, ha „a zeneszerzők felkeresik az esti szórakozóhelyeket, s addig ülnek a karmesterek frakkja mellett, amíg az a művet a műsorra nem tűzi”.<sup>151</sup> Fényes az ötvenes évek Budapestjén a kávéházak és a szórakozóhelyek, a revük hálózatát erősebbnek tartja, mint az országos sugárzású rádiót. Teljes retorikai határozottsággal többször említi: „Operettszámokat jelen pillanatban azért nem játszanak a mi zenekaraink, mert a zeneszerzőink nincsenek arra rászorulva, hogy ott üljenek a frakk mellett, sokkal igényesebbek, sokkal nagyobb művészek, viszont a számok nem terjednek.” Igaz, fenntartja, hogy a kávéházi hálózatot a zeneszerzők felügyelik, míg a Hanglemezgyártó Vállalat tevékenységét nem.

A csapat tehát zeneszerzők és írók párosával kezd dolgozni, de Gáspár kreatív csapatába koreográfusok is beletartoznak. Az Operett munkaközösségének újítása, hogy a bemutató előkészítését az írók, a zeneszerzők és a koreográfusok hármasa (mindig az úgynevezett szekcióvezetőkkel képviselve) kezdi, a mű létrehozásával. Ezt az egyidejű alkotást, az egymást segítő csapatmunkát együtt, időben párhuzamosan kell végezni: viták sokaságán ismétlik ezt a sebtiben (és félrevezetően) hármas dramaturgiának nevezett tételt.<sup>152</sup> A koreográfus, mint harmadik alkotó, fontos pozíciót vállal az Operettszínház társulatában, bár alkotástechnikailag ez nehezen érthető és indokolható mozzanat. A tánckarokra a prostitúció árnya vetül, a görölk fellépés (művészet) utáni programjának kiszervezését külön intézmény kezeli.<sup>153</sup> Gáspár teljesen új koreográfussal kezdi az Operett felépítését: Roboz Ágnes, 1949-ben még főiskolai hallgatót kéri fel a szekcióvezetésre, s ezzel a néptánc, a karaktertánc esztétikáját hozza a színpadra, s a prostitúció helyett a klasszikus balett és a művészi néptánc tanulására építi a lányok karrierjét. Ezzel sikerül elkerülnie, hogy a táncokat pornográfnek lássa a kritika, miként az az Operára és balettkarára zúduló támadásokból egyébként itt is várható lenne.<sup>154</sup> A Roboz-féle koreográfia a színpadi táncot a cselekmény dramaturgiai

---

<sup>150</sup> SZMSZ 1954, 22.

<sup>151</sup> SZMSZ 1954, 32.

<sup>152</sup> ROBOZ 1952, 50–54.

<sup>153</sup> GÁSPÁR 1999. I, 20.

<sup>154</sup> BOLVÁRI-TAKÁCS 2010, 12.



elemének tekinti, nem dekorációnak, főleg nem testkommunikációnak,<sup>155</sup> így a népek táncainak legteljesebb megismerése egyfajta kíváncsi koreográfusi internacionalizmust eredményez.

Az új magyar szocialista realista operett megrendelésre tud készülni, ezt szorgalmazták és elvárják az alkotók.<sup>156</sup> A kész mű pedig elindul próbafolyamatának útjára. A Gáspár-korszak olyan zenés színházi csapatot épít, melyből látványosan hiányzik (a bonvivánon túl) a domináns rendező személye is. Az államosítás első éveiben Gáspár autoritásvendégeket hív. Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Pártos Géza neve szakmai biztonságot és/vagy politikai védelmet ad, de vendégként kívül maradnak a társulat mindennapjaiból. Főrendező az 1950–52 évadokban Apáthy Imre, őt Székely György váltja, aki „kiváló ember, de nem nagy művész”.<sup>157</sup> A társulat egészét Gáspár a színészekre építi, s a szovjetizált színházszakmai ideológia ezt látványosabban támogatja, mintha a prózai színházakra jellemző, a rendezői koncepcióra kíváncsi gyakorlatot követné. Az Operettbe kihelyezett szovjet szakértő a zeneszerző Miljutyin, az Operában Tóth Aladár hibáinak kijavítására Vajnonent telepítik Moszkvából, de mindketten a zenére koncentrálnak.<sup>158</sup> Míg a prózai színház harcai, legfőképpen a jól dokumentált Nemzetiben, a régi és az új generáció között lezajlanak, addig az Operettben a sztárok lecserélhetetlenek. Ehhez Gáspár ügyességén, elkötelezettségén kívül hozzájárul minden rendezői ambíciótól mentes lénye, s így sikeresen elválasztja egymástól a szakmai-művészi és a technikai-politikai felületeket. A társulat így nem egy művészi elképzelés mentén formálódik (mint a Nemzetiben ekkoriban), hanem az adott társulat formálja az operett műfaját.

## A sztárok

Az Operettszínház társulata a kezdeti években tehát a három sztár köré csoportosul. Honthy Hanna „a legnagyobb magyar operett-primadonna”, Latabár Kálmán, a „világhírű komikus”, Feleki Kamill „komikusnak és jellemszínésznek egyaránt

---

<sup>155</sup> ROBOZ 2018.

<sup>156</sup> SZMSZ 1954, 32.

<sup>157</sup> GÁSPÁR 1985, 315.

<sup>158</sup> BOLVÁRI-TAKÁCS 2010, 12–19.

kiváló, nagy színész”.<sup>159</sup> Gáspár elméleti írásai szokatlan ritmussal dobják fel állandóan e három nevet, s ezzel visszatér a klasszikus színházelméletek hivatkozásainak retorikájához. Diderot Mlle Champmeslét sem tekinti oly mértékben esztétikáját hitelesítő művésznek, mint Gáspár Honthy-Latabár-Feleki hármasát. Az 1949-es brosúrában Honthy „primadonna assoluta” és „zseniális női bohóc. Vagyis igazi mima”.<sup>160</sup> Már ekkor is egyértelmű, hogy Honthy helye a közösségi emlékezetben állandó, kikezdzhetetlen, megingathatatlan, de mindezt még fokozni lehet, amikor új szerepkörének megírója, Kellér Dezső parodisztikus anekdotává merevíti ikonikus lényét.

Honthyról az a legenda járja, hogy lépcsőn szeret bejönni, illetve lejönni. Hát ez rágalom. Sok szerepet írtam és átírtam a számára, kitapasztaltam fortélyait, megismertem gondolkodását. Dehogyan szereti ő a lépcsőt, még a Deres utcai villájában sem, nemhogy a színpadon. Hannuska megelégszik a legegyszerűbb, legszerényebb bejövettel, csak egy kívánsága van: előzőleg beszéljenek róla. Sokat. A szubrett, a táncoskomikus, a buffó, a rezonőr, mindenki. [...] Ha ezek után egy lakáj vagy egy frakkos úr harsányan bejelenti, hogy Madame Fleury megérkezett, és belép Honthy, kíváncsi vagyok, ki az, aki megállja taps nélkül? Jobb, mit a lépcső.<sup>161</sup>

Honthy számára a műfajt kell életben tartani, mert ez az a közeg, ahol sem a kora, sem a pártállása nem számít, színpadhoz (esetleg, mint Gazdag Gyula 1974-es *Bástyasétány* filmjében, kamerához) jutva művészi tudása, személyisége és embersége kap teret.

Latabárról nem készül paródia, mert szerepköre tovább nem parodizálható. Az ő családi közössége generációk óta ismerős játékhagyományt idéz a néző elé. Latabár táncoskomikus családba született, így operaénekes, balett-táncos, prózai színész és bohóc egyszerre. Gáspár szerint Latabár mimus, s ezt az „őseredeti tehetséget a kritika »nem tudja hová tenni«.” [...] „Latabár valószínűtlenül szögletes mozdulatait, mintha ó-itáliai vázák »stupidus« figuráitól leste volna el, vásott rögtönzőkedvét pedig a Commedia dell’Arte bohócaitól. Amikor a *Szép Helénában* mint hamisítatlan »mimus-király« vonult be a színpadra, egymaga

---

<sup>159</sup> GÁSPÁR 1948, 6.

<sup>160</sup> GÁSPÁR 1949, 11.

<sup>161</sup> KELLÉR 1976, 32–33.

próbált életre galvanizálni olyan műfajt, amelyet körülötte senki sem értett.”<sup>162</sup> Gáspár nemcsak szlogenként emlegeti, hogy „az operettben a színész a legfontosabb”,<sup>163</sup> vezetői döntései a színészek biztonságát, majd jóllétét szolgálják. A Nagy Imre-féle kormányprogram bejelentéséig, 1953 júliusáig a kritika könnyedén a reakciós és burzsoá értékek képviselőiként, hivatalból gyanakodva tekint a filmekből ismert sztárokra, akiket az igazolóbizottságok valamiért felmentettek, s még szilenciumot sem kaptak büntetésül.<sup>164</sup> 1954-től Gáspárnak csak életkoruk miatt kell mentegetőznie. Látványos azonban, hogy Gáspárt is megzavarják a Révai utáni minisztériumból ömlő propagandaszlogenek. Elveszti a sajtó pártirányításos kezelésének rutinját, s míg színészeit kezdetben a népi demokratikus művészet értékeihez társította (mimusok és mimák), 1954-től nem igazodik el az íratott és spontán kritikák tengerében. Pár évre ismét átláthatatlanok lesznek a kultúrpolitikai viszonyok, így kezdetben érthetetlenül nézi az államosított, vagyis a nép saját intézménye ellen irányuló nyílt támadásokat a pártlapban. Ez logikátlan lépés. 1954-ben ezért meglehetősen bátor műsorpolitikai alakítással váratlanul megerősíti színháza pozícióját: bemutatja Kálmán Imre legismertebb, világraszóló klasszikusát, a *Csárdáskirálynőt*.

Ez a *Csárdáskirálynő* azonban adaptációmértékű átalakításokkal tarkított írói trouvaille: a háború utáni adaptációs irodalom legbátrabb és legsikeresebb vállalkozása lett Honthya átírni a legnagyobb klasszikus magyar operettet. Gáspár Honthyyal a nemzeti identitás leválaszthatatlan részévé tette Kálmán művét, s ehhez a zene esztétikai értékein túl az államosítás utáni emlékezetpolitikai vákuum is hozzátette a magáét. Honthy

...a második világháború után ölti magára a színpadon és a nézők fölött méltóságteljesen uralkodó fejedelmi primadonna-szerepkörét, amikor Gáspár Margit igazgatói hatalma és hibátlan szimatú színházi érzéke támogatásával olyan szerepeket kap, amelyekben nem beléje szerelmesek, nem az ő alakja áll a szerelmi cselszövény középpontjában, inkább intrikai bölcsként bogozza a szálakat.<sup>165</sup>

Honthy nem volt letiltva az államosított színpadokról, Gáspár már az első

---

<sup>162</sup> GÁSPÁR 1949, 11–12.

<sup>163</sup> GÁSPÁR 1963, 517.

<sup>164</sup> TURAY Ida történetét lásd PÁRKÁNYI 1989. és POROGI 2018.

<sup>165</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 37.

bemutatótól, a *Gerolstein*től rá épített minden klasszikust, de a *Csárdáskirálynő* régi Szilviája a népi demokratikus Magyarország szocreál azonosságmitoszan felnöve, nem játszhat már vonzó fiatal nőt. Ugyanakkor bárki játszotta volna, Honthy alakításának és primadonnastátuszának emlékezeti súlya kísértette volna és buktatta volna meg az alakítást a Nagymező utcában. A sztár közösségi pozícióját fordítja Gáspár dramaturgiai ötletté: így lesz Honthy először Mme Fleury, majd Cecília, az igazi csárdáskirálynő. 1954-től leállíthatatlan szériában több mint egy évtizeden át emlékeztet a „telivér egyéniségű”<sup>166</sup> Honthy mindenkit az újrakezdés lehetőségére, a túlélés pátosszal teli szépségére. Honthy „komikus, illetve komikai szerepkörre teszi a primadonna szerepszakmáját, ezzel egyszersmind meg is szünteti”.<sup>167</sup> Nem egyszerűen mima, de buffa.

Honthy tehát nem Szilviaként, hanem egy kitalált új szerepben, Cecíliaként lép be a színpadra, s olyan entrée-t írat (és csinál) magának, mely több mint ezer előadáson passzírozza-vési a közösségi emlékezetbe Honthy státuszát, a túlélés és visszatérés diadalát. A „Hát újra itt vagyok” belépője, mellyel Honthy Hanna szétnéz a volt Somossy-orfeum díszletként is megkettőzött terében, emlékezetpolitikai cezúra.<sup>168</sup> Több mint ezer előadáson a nézők itt, ennél a belépőnél percekig nem engedik Honthyt tovább, emlékeztetik őt és magukat egyszerre arra a különösen bonyolult, 1954-ben meglehetősen mélyről feltörő felismerésre, hogy a múlt nem törölhető el.

A nagy triász másik tagja, Latabár Kálmán mimus és „stupidus”. Ismertsége családtörténete okán időtlen, filmszínészete okán nemzetközi, legendája méreteiben is elképzelhetetlen. Az államosított színpadra azonban különös ideológiai igazolással, idiótákat játszva léphet. A *Bécsi diákok*ban 1950-ben még megbukik,

mert színpadra lépett az úgynevezett polgári színészek java, Mezey Mária, Ajtay Andor, Kiss Manyi és persze Latabár Kálmán. Tiltakoztak – a személyi kultusz hű kiszolgálói – a szakszervezetek, a polgári színház feltámasztása ellen. Berceller Károly, a Hatvany vagyon egykori intézője, az illegális kommunista párt pénztárnoka, minisztériumi főosztályvezető egyenesen kilátásba helyezte az operett betiltását.<sup>169</sup>

<sup>166</sup> BÁNOS 2000, 231.

<sup>167</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 51–52.

<sup>168</sup> Nádasdy Kálmán ebből az entrée-ból magánszámot készített, mely itt olvasható: MOLNÁR GÁL 1997, 54–55.

<sup>169</sup> GÁL 2012, 132.

A *Gerolstein*ben Gáspár ráírja a tökkelütött Bumm tábornok szerepét. Latabárt idiótának elfogadja a politika, s a szakmai kritika nagyon lassan kezdi tudását és művészetét Buster Keatonhoz és Chaplinhez hasonlítani. Latabár Keatontól tudja „a mimika egyszerűségét, a gesztustalanság óvatos kezelését. Chaplinből az lett az övé, ami most az érett művészen izzik: a lélek.”<sup>170</sup>

A burleszk az irracionalitás éveiben játéktechnikai párhuzamot kínál, de elfedi Latabár (saját beszéd- és felelős közösségi) hangját. A komikus színész civil megszólalásai is elvártan viccesnek hallatszódhatnak. A szövetség jegyzőkönyveiből ezt követhetjük, ezért is érzi Gáspár inkább komikusnak, amikor az 1956. október 30-i társulati ülésen a színészbizottság elnökségébe azt a Latabárt választják,<sup>171</sup> aki, Latabár Katalin visszaemlékezése szerint, „Gáspár Margitot, az Operettszínház igazgatóját egyenesen rajongásig imádta, elismerte szakmai-irányítási kvalitásait. Vele mindent meg tudott beszélni.”<sup>172</sup> Latabár a színház fegyelmezett sztárja, s Gáspár soha nem azonosítja szerepeivel. Elfogadja, amikor Latabár visszaad egy rá nem illő szerepet, akár a *Csárdásban*, akár a *Szabadság, szerelemben* legyen megírva.

Idézem Latabár egy szerepet visszaadó levelét, hogy a családi-női kommunikáció másik felülete is láthatóvá váljon. A levél egy meghitt baráti közösség hangján szól:

Most el kellene játszanom egy szerepet, mely a legkisebb nüanszában sem nekem való, kivéve azt az egyetlen vizuális helyzetet, hogy partnerem Zentay Anna lenne, így természetünkél fogva megjelenésünkkel Zoro-Huru figuráit idéznénk elő, mely, bár pillanatnyilag hatásos, de semmiképpen nem képezi a Föv.Op.Színház művészi törekvéseit és az enyéimet sem.<sup>173</sup>

A színház harmadik oszlopa Feleki Kamill. Feleki Rátkai Márton tanítványa, protezsáltja,<sup>174</sup> és azt a technikás táncoskomikus vonalat képviseli, mely a mozgásával, teljes kinezikus hatókörével folyamatosan kommentálja mind a szöveg, mind az ének harmóniáit. Feleki bámulatos gumiember. Akrobatikus táncainak

---

<sup>170</sup> GÁL 2012, 133.

<sup>171</sup> GÁSPÁR 1985, 315.

<sup>172</sup> GÁL 2012, 28.

<sup>173</sup> Latabár levele Gáspár Margitnak, 1955. február. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, levelek doboz.

<sup>174</sup> SAS 1988, 41.

alkata, később kora is ellentmond, de ez az adottságra épülő színészi tudás egyre szélesebb aurát rajzol szerepei köré. Tartásával már a kimondás előtt jelzi mondatai modalitását, így ő lesz Honthy igazi buffó párja, legendáriumának partnere.

A kedves Gáspár Margit, akinél jobban kevesen értik nálunk a zenés műfajt, mint igazgató sokat segített nekünk. Latinak, Ajtaynak, Kiss Manyinak sikerült is találunk egy-egy csúnya polgári csökevényt, de Feleky (sic!) Kamillkával sehogyan se boldogultunk.<sup>175</sup>

Feleki alkata és szerepköre egyszerre, egymást erősítve okoz gondot, mert mindenkit lesöprő, kreatív és improvizatív táncudását kicsi, kerek és puha test hordozza. Szerepkörének humora a színész alkata és képessége bődületes különbségéből tör elő. Az első próbálkozásnál, a *Gerolsteini nagyhercegnő*nél 1950-ben még mindez zavart okoz, mert Felekinek sematikus, ellenszenves szerep jut, ezért a kritika, mely a színészt gyakran összemossa szerepével, le akarja tiltani a színpadról – reakciónak vélvén személyét.<sup>176</sup> Láttuk, Gáspár miként ír azonnal levelet Rákosinak, azt kérve, ezt a hibát rajta kérjék számon, nem kiváló színészén. Feleki helye második, de nem másodbuffóként Honthy és Latabár mellett és körül alakul. Erre a három sztárra írja Gáspár a sematizmus dramaturgiáját. Első (buffatudású) primadonnára és két buffóra. Ez a dramaturgiai felállás a szocreál magyar operettjátás sajátja.

## Az operett tere a városban és a városi emlékezetben

Kellér Dezső 1976-ban leírja, s ekként megtartja a közösség emlékezetében a *polgári csökevény* szóösszetételt. A Gáspár-korszak után negyedszázaddal írt naplójegyzetei<sup>177</sup> összegyűjtik, mennyi minden hétköznapi, teljesen komoly működésbeli helyzet tisztul – távolról visszanezve – félelmetesen idióta közeggé. Kellér a zenés színház bonmot-szerzője, dialógusírója, karaktergyártója, a negyvenes évek elejétől a pesti szórakoztató piac legértékesebb termelője, a

<sup>175</sup> KELLÉR 1976, 141.

<sup>176</sup> PÜNKÖSTI 1983.

<sup>177</sup> KELLÉR 1976.

színháztörténetben adaptációi őrzik dramaturgiai munkáit – lépjenek most konferanszai is közé. Annál is inkább, mert dialógusai nevetetik meg Révai Józsefet a *Gerolsteinin*, aki fél évre rá egy színház- és filmművészeti konferencián így nyilatkozik: „A nevetés is fegyver az osztályharcban.”<sup>178</sup>

Kellér 1954-ben az operett városi helyéről így ír:

...a Blaha Lujza Színház az új Vígszínház helyére került, amelyet előzőleg Revüszínháznak hívtak, még régebben Royal-Variétének, eredetileg a körúton volt, de aztán átköltözött a volt Kamara-mozi épületébe, ahol idén majd a Fővárosi Operettszínház játszik, amely tulajdonképpen a Nagymező utcában van...<sup>179</sup>

Kellér nyugodt pesti humora őrzi, hogy az államosítás folyamata megszüntet és átnevez színházakat, létrehoz és épít újakat, de kiemeli a legfontosabbat: az 1949 utáni városi topográfiában a helykeresés folyamata láthatóvá válik. Az operett műfaji emlékezetét minden vidéki városi színház őrzi. Budapesten azonban az operett fogalma nem egyszerűen az Operettszínház helyéhez tapadt, hanem a revük, a variéték, az operák, a zenés színház hangulatát őrizve, ahol a „hagyományra ráhajló emlékezet intimításként”<sup>180</sup> működik, összesűriti emlékezeti helyeit (lieux de mémoires) egy lokálisan jól behatárolható területre: a pesti Broadway-ra.

Az államosítás a variétéket,<sup>181</sup> a revüket, a régi orfeumokat legtöbbször kiragadja saját terükből, s a rájuk tapadt bujaság téremlékezetét is eltávolítva a művészet tisztának remélt ideájától, leginkább mozikba, volt hotelekbe telepíti a zenés előadásokat. Mindeközben mégis megmarad az a XX. századi nagyvárosi gyakorlat, mely egy topológiai jól behatárolt belvárosi negyedbe rendezi a szórakoztatás hangosabb eseményeit. Érdeemes végigégni, hogy az államszocialista szórakoztatás milyen helyfoglalásokkal és -cserékkel tartja fenn szinte változatlanul a tér kínálta városi emlékezetet.

Az Operettszínházat a Nagymező utcában Fellner és Helmer építette. Az alaprajzát tekintve furcsa-ferde tájolású épület sikeresen őrzi és hordozza a műfajt. A konkurenciaként létrehozott Fővárosi Vig Színház épületkeresése mutatja azt az általános rekvirálási veszélyt, mely a műfaj felett lebegett. A Vig Színház példája

<sup>178</sup> FRANK 1951, 515.

<sup>179</sup> KELLÉR 1954, 130.

<sup>180</sup> NORA 1999, 2.

<sup>181</sup> A Vidám Színház a Follies Caprice mulató épületét kapja a Révay utca 18. alatt.

többszörösen is dermesztő. Egyrészt már nevében is igazodik a polgári, a körút dunai oldalán emelt legendáriumhoz, a brutális háborús sérülést szerzett ékszerdobozhoz, a Vígszínházhoz. Csak nevét két szóban írják: Víg Színház. A színházi emlékezet a háborús pusztítás képei közül a Vígszínház és a Nemzeti lerombolásának képeit őrzi, és mivel csak a Nemzeti újjáépítésének lendületét dokumentálja,<sup>182</sup> a Vígszínház felépülése, állandó költözése a társulatot, a víges stílust rejti el az emlékező közösség elől. A Vígszínház igazgatója, Jób Dániel még 1946 májusában is az újjáépítési kölcsön folyósítását kéri Budapest Gazdasági Főtanácsától, hiszen a színház „régii helyiségét a Szent István körúton [...] az ostrom elpusztította, és úgy a kijelölt ideiglenes helyiség (a VI. Nagymező u. 22–24. alatt), mint a Pesti Színház (a Vígszínház Kamaraszínháza, VI. Révay utca 18.) bombatalálat áldozata lett...”.<sup>183</sup> Jób nem kap kölcsönt, a Vígszínház 1945-től az Operettszínházzal átellenben játszik.<sup>184</sup> Ez a két épület egymással szemben állva a koalíciós években a nézőkért, az államosítás után a támogatásokért verseng egymással, a vígopera, a zenés népszínház letéteményeseként. S ekkor indul 1951-ben a harmadik zenés színházi közönséget célzó Víg Színház a közelben, az Erzsébet krt. 31. alatt (a mai Madáchban). Gáspár nem véletlenül harcolt keményen azért, hogy az Orfeumból ne tegyék őket máshova.<sup>185</sup> A város emlékezete topográfiaileg determinált, az emlékezeti hely ereje a folytonosságot társítja az épületegészhez. Gáspár megéli, hogy a Vígszínház az államosításkor először a nevét veszti és Ifjúsági Színházként működik, majd a Sztanyiszlavszkij-vendéjátékokkal a világban is megismert épület felújítva 1951. december 21-én a Magyar Néphadsereg Színházaként nyit újra. Az a társulat, mely a Víg nevét kapja, de nem a Vígszínház, már 1951. szeptember 14-én bemutatót tart a VII. kerületi Lenin (2019-ban Erzsébet) körút 31. alatt, a Fővárosi Nagy Variété volt épületében – Fővárosi Víg Színház névvel.<sup>186</sup> Ebben a körúti épületben látta egyébként Pest

<sup>182</sup> Ki ne ismerné Gobbi Hilda képét, amint a Nemzeti Színház törmelékét takarítja a háború végén. A Vígszínház építéséről nem maradt fenn ilyen fotó.

<sup>183</sup> DANCS 1990, 427.

<sup>184</sup> Az Operettszínházzal szembeni színházépület története a XX. századi városi kulturális nyilvánosság egyik zsúfolt emlékezeti helye, mely a következő változásokat őrzi: 1913–1920 között Jardin d’Hiver néven működik, 1920–1926 között Renaissance Színház, 1926–1944 között ez a híres Radius mozi, 1945–1949 Vígszínház, 1949–1954 Ifjúsági Színház, 1954–1960 Petőfi Színház, az ifjúság színháza, 1960–1962 Petőfi Színház, 1964–1966 között befogadja a Nemzeti Színházat, 1966–1971 között a Fővárosi Operettszínházat.

<sup>185</sup> GÁSPÁR 1999.

<sup>186</sup> Ez a volt Royal Orfeum épülete. STAUD 1960, 88.



Josephine Bakert félmeztelenül táncolni 1928-ban,<sup>187</sup> de mivel az épület 1908-as, négy évtizeddel később már „nem felel meg a modern igényeknek” és 1953-ban lebontják.<sup>188</sup> A Vig társulata továbbmegy, a Dohány utca 42. alá költözik, a Fővárosi Nagy Variété, a volt Kamara mozi helyiségébe. Bár az épület színházi bemutatókra alkalmatlannak nyilvánítatik, megkezdik az üzemet, majd egy év múlva az önálló operettszínházként működő, a Fővárosi Operettszínháznak konkurrenciát jelentő társulatot ideiglenesnek tervezett átszervezésekkel szétszórják. A színházak átnevezése, a társulatok feloszlása, az épületek cserélgetése az államosítás éveit jellemezi. A folyamat kirajzolja a kontrollra törő hatalmi akaratot, mely társadalmi osztályoknak és korosztályoknak szán jól elkülönülő, irányított szórakozási lehetőséget, de megmutatja a rendszeren belül kialakítható azíliumokat.

Az emlékezőközösségünket erősen alakítja ezekhez a folytonosan átalakított épületekhez való szaggatott viszonyunk. Az operett műfaját, éppen üzleti sikerei, vállalkozásként működtetett formációi az államosítás éveiben nem egyetlen épülethez, hanem kiterjesztett városrészhez kötik. A Nagymező utca, az Andrassy út, a Dohány utca, a Paulay Ede utca, a Lenin (Erzsébet) körút, az Izabella (Hevesi Sándor) tér a zenés színház mindenféle formáját épületeibe rejti. Ezek a maradványok azonban az „emlékezetmegőrző tudat végső formái egy olyan történelemben, mely azért előhívja azokat, mert már nem ismeri őket”.<sup>189</sup>

Az államszocialista színházi emlékezet rögzíti a színházépületek hálózatát, de a várostérképen a kávéházak hálózatára rajzolja rá. „A pesti Broadway a Nagymező utcában az Andrassy úttól a Mozsár utcáig terjedt, pontosabban: a Művész presszótól – a »Fuhrmann műveknek« nevezett vendéglőig.”<sup>190</sup> Kellér Dezső 1954-es konferansza kaotikus és bizonytalan állapotok emlékezetét őrzi, s abból a városi élményből merít, melyben a régi polgári múlt emlékei úgy vesznek el, mint egy flâneur az új utcanevek, új színháznevek labirintusában. Ezért hangsúlyozzuk, hogy Gáspárnak sikerül megtartania az Operettszínházat, bár családi örökségét, a Városi Színházat Erkel néven elveszti. Úgy vélem, ehhez a megtartáshoz hozzájárult egy, a

---

<sup>187</sup> KOSZTOLÁNYI 1928.

<sup>188</sup> STAUD 1960, 88.

<sup>189</sup> NORA 1999, 5.

<sup>190</sup> KELLÉR 1976, 148.

népi demokráciában sosem látott siker. Ez a siker a színház terét rátolta a szomszédos utcák hálójára, vagyis Gáspár színháza egyszerűen fizikailag foglalt el tereket a város testében. Volt egyetlen olyan sikere, amikor az esti előadások tömegei lepték el a Nagymező utcát egészen a Népköztársaság útig (Andrássyig), hogy bejussanak a színház magyarországi történetének talán legsikeresebb előadására: a *Csárdáskirálynőre*.

1954. november 12-től az operett közönsége, ekként műsorának támogatói, megszállják az utcákat. A sorban állók testi épségének érdekében lovas rendőröket is bevetnek. A minisztériumot elárasztó levelekben brigádvezetők, jegyszervezők, kulturális munkások kérnek, követelnek jegyet az új Kálmán-produkcióra. A Kálmán-nagyoperettet Békeffy–Kellér átíratában legalább egymillió ember látta átírt formájában, 1962-es tévéfelvételét ma is játssza a televízió, a netről letölthető. Talán nincs 2019-ben olyan (Pest megyei) család, akinek felmenői közül valaki ne lett volna jelen a kegyetlenül hosszúra nyúlt eredeti széria egyik estéjén. S e közösségi emlékezet formálója nem egyszerűen a különféleképpen érthető librettó, a nótáestek repertoárjából kitörölhetetlen Hajmási Péter, a rövid szoknyás tánckar, hanem a színház épületében megtapasztalt, ekként megőrzött tér élménye. Az Operettszínház hosszú folyosója körivet alkotó széles aulába vezet, mely (mint minden Fellner–Helmer-épületben) barátságosan és biztonságosan átöleli a bejáratra derékszögben nyíló nézőteret. Ez a tér a régi világ összetettségének és kényelmének lenyomatát őrzi, az arany stukkók és a bíbor kárpitok a régi szakmák mestereinek emlékezetét. Ebbe az emlékező épület terébe lép be a nemzet legnagyobb primadonnája ikonikus entrée-jával: „Hát újra itt vagyok.”

Az operettszínházi coming back topográfiailag is hozzátapad a város másik eseményéhez, a nemzeti *Tragédiához*. A Nagymező utcától tízenöt perc sétára, a Blaha Lujza téren játsszák a szocialista realista kultúrkoncepció legnagyobb ideológiai vitáját kiváltó Madách-művet, *Az ember tragédiáját*. Major Tamás és Gáspár Margit igazgatók mindketten heves vitapartnerek és territóriumfoglalók, az ankétokon egymásnak feszülő, bár a memoárookban megbékélt ellenfelek, a városi emlékezet terében és a levéltári dokumentumokban találkoznak. 1955-től egy időben árulják feketén a jegyüzér jampecek a *Csárdás* és a *Tragédia* jegyeit, ekként egymás mellé helyezve a nemzeti identitás két teljesen különbözőnek vélt történelmi emlékezetét.

## A tér és az akusztikus tér a háború után

A Gáspár-korszak előadásainak látványvilága ehhez az emlékezeti konglomerátumhoz csatlakozik. A Fellner–Helmer-épület szecessziós kerete óvatos díszletélményeket kínál. Az operettek hagyományosan elvárt csillogását a háború utáni lehetőségek szűkítették, az államosítás utáni esztétikai egyszerűségnek nevezett prűdség vizuálisan illeszkedett a látványegészbe. A szocialista realista operettek tere távol tartja magát az avantgárd scenográfiai megoldásoktól, bár ezt a szovjet minta hozta magával, s inkább a meglévő körfüggönytechnikával jelölték egyszerűen, milyen enteriőr-exteriőr koordinátákban vagyunk.

Az államosítás utáni épületfoglalások a szocialista realista ideológiának kerestek teret. A realista színházesztétikai felvetéseket és elvárásokat a Fellner–Helmer-épületek bíborjában-bársonyában nehéz sikerre vinni. Dokumentálatlan a pártideológia és a téresztétika látványos (és talán esetleges) összekapcsolódása, levéltári források árnyalhatják a döntések mechanizmusát. Mindenesetre a fekete dobozból álló terek (az átalakított Hevesi téri Nemzeti, a Katona-kamara) dominánsan sikeresebbeknek bizonyulnak a realista fogalmazásban, mint a késő romantika esztétikai és társadalmi koncepcióját még romjaikban is felmutató épületek.

Az Operettszínház akusztikus tere tiszta és erőteljes hangi környezetet állít az előadások köré. A zenekari árok mélysége és elhelyezkedése, a színpad zártsága (csak egy oldalra nyílik járás a szomszédos bérház miatt), a kupola és páholyív hangterelése mesteri, a fűtésrendszer a XX. század eleji technika remeke. A háború után a felújítások híján vannak a mestereknek, a pénznek és az időnek, de a tér leépülése csak a hetvenes évekre válik bántóan láthatóvá.

Az Operettszínház az államosításkor komoly zenészek közül válogathat, vendégül az Operából hívhat karmestereket, énekeseket. Bár a zenekar kéttucatnyi klasszikus zenészt foglalkoztat, a levéltári és magánarchívumok egyetlen történetet sem őriznek róluk, s a hiány éppúgy láthatatlanná teszi a történelemértésben őket, mint egykor a zenekari árok takarásában.

## A memoár

Az Operettszínház emlékezeti hely, a nemzeti identitás megképzésének helye. Kulturális eseményei és művészi eredményei mellett mindezt annak is köszönheti, hogy óriásintézményként igen korán menedékvé vált olyan íróknak, mint Kertész Imre,<sup>191</sup> Háty Gyula, Szász Péter.<sup>192</sup> Gáspár Margit köré rajzolódik egy különös legendárium, mely szerint éppen az általa átmentett operett műfaja teszi lehetővé, hogy többen, álnéven akár, megélhetési librettisták legyenek. Gáspár legendáriumát az emlékezetben Kállay István tartja, aki hat évtizeden át viszi (2015-ös haláláig) az államosításkor kiötlött „munkaközösségi” alkotás koncepcióját és gyakorlatát. A Gáspár-féle operettnek nincs eredetije, csak első bemutatója, mely az alapmű szerzőit a jogdíjak érvényesítése érdekében nevesíti, ugyanakkor bedolgozókkal, dramaturgokkal formálja, felújítja a felhangzó alkotást. A hatástörténet az államszocialista jogdíjértelmezés szabadosságában is eltérő irányokat vesz, s ez a gyakorlat mindenképpen hozzájárul ahhoz, hogy az 1945 utáni zenés színházi szerzők közül csak kevesen tudtak nevüket örízve sztárokká válni. Vincze Ottó, Csizmarek János, Kemény Egon nem, csak Fényes Szabolcs.

Gáspár sikeresen működteti a színházat, ezzel megmenti a műfajt, a társulat sztárjait, s a magyar kultúrtörténet működő fejezeteként adja tovább a magyar operettet. „Gáspár Margit valami egészen különös adottságokkal rendelkezett. Ő képes volt felállni a Parlamentben és csapkodni az asztalt, hogy a színészeinek elismerő címeket szerezzen. Azóta sem volt ilyen.”<sup>193</sup> Gáspár a széteső polgári szórakoztatás-nevettetés<sup>194</sup> legnagyobbjainak menedéket kínál, menti így életüket, művészetüket. Nem hivatal, hanem egyértelműen alkotó és emberi közösséget hoz létre, ezért tudja tisztán látni még az 1956-os forradalom utáni érthetetlen és értelmezhetetlen helyzetben is a történelmi tapasztalat felbomlását.<sup>195</sup> Azt ismeri fel, hogy a generációjának nem a háború után, nem a kommunista hatalomátvételtkor, nem az államosításkor, hanem 1956 novemberében kell döntenie a folytatásról. Gáspár le tudja zárni saját pályáját, mert az ismert közösségi rend robban szét. Romantikus fájdalommal fogalmazva: „Az 1956-os események első napjaiban

---

<sup>191</sup> KERTÉSZ 2002.

<sup>192</sup> MÁNDY 1970.

<sup>193</sup> SUGÁR 1993, 92–93.

<sup>194</sup> KISS 2011.

<sup>195</sup> GÁSPÁR: Naplóbejegyzés. PIM–OSzMI, Kézirat, Gáspár Margit-hagyaték.

szégyenteljes módon hagyták kiűzni az épületből azt az igazgatót, aki a színházat európai hírűvé emelte, megteremtette jelenét és látástól vakulásig dolgozott a jövőjén, kiharcolta a műfajnak és művészeinek megbecsülését!”<sup>196</sup>

Gáspárnak köszönhető, hogy a korszak operettjátszása átmentve erősíti a nemzeti identitás meglévő karakterét. Az ő Operettszínháza szolgáltatja a példát arra, hogy a Monarchia operettjének folyamatosan átírható, bátran adaptálható, alkalmazkodó műfaja rezsimek kulturális harcait is átvészeli. A nemzet klasszikusai közé lépteti *A Csárdáskirálynőt*, s a zenés színészi tudás kereteit rendezi taníthatóvá az egyetemen. A korszakban az ekként fantomizált valóság fenntartja az idiotizmust valóságértésnek tekintő műfajt. Hatástörténete felbecsülhetetlen, egyértelműen a Nemzeti Színház erejével mérhető.

Gáspár 1954-ben filmnovellát ír *Fel a fejjel* címmel. A Keleti Márton rendezte film nyitójelenetében nyilas razzia és deportálás képei, egy házban menekülő pár csomagol egy kisfiúval, s elbújnak, amikor rájuk törik az ajtót. De a kisfiú pörgő bűgőcsigája, az elől hagyott, még mozgó játék képe tölti be a vásznat. Áll az idő. Ez a Gáspár írta kép harminc évvel később jelenik meg az időt hasonlóan tematizáló és vizualizáló rendezésben, Ascher Tamás *A három nővér* alkotásában. A bűgőcsiga képe vezeti át figyelmünket arra az operettjátszásra, amely – legemlékezetesebb nagypillanatként Ascher- és Mohácsi-féle remekekkel – az adaptáció végtelen szabadságával színészre és közösségre bízta a műfajt.

---

<sup>196</sup> RÁTONYI 1984, 343.

## Gellért Endre és a lélektani realizmus

„Egyszer majd én is fogok kapni  
Valakitől egy levelet!  
Tudom, hogy szívemig fog hatni  
És sírok forró könnyeket.”<sup>1</sup>

„A színház hallatlan igazmondásra ad lehetőséget.”<sup>2</sup>

Gellért Endre színházszakmai emlékezetét felül- és átírja 1960-ban elkövetett öngyilkossága. Ez a tette pályatársaiban és a következő, még tanítványainak számító két nemzedékben a szovjetizált művészeti-hatalmi működéssel szembeni ellenállás utolsó lehetőségeként értelmeződik. Gellértől a nyilvános beszéd lehetséges fordulatait az öröklött ideggyengeség, a betegség metaforái adják<sup>3</sup> abban a közegben, mely a harc és az akarat erejével tartja fenn a valóságnak nevezhető környezetet. A Nemzeti Színház terében elhangzott 1960-as búcsúztatón a hely emlékezete is erősítette azt a traumát, melyet a nemzeti sztárszínésznője, Bajor Gizi 1951-es öngyilkossága, a nemzeti vezető színésze, Somlay Artúr 1951-es öngyilkossága, Soós Imre 1957-es öngyilkossága<sup>4</sup> után a színház főrendezőjének öngyilkossága okozott. Gellért öngyilkossága nem zárta le, hanem éppen elindította az 1956-os forradalom utáni élet lehetőségeiről, a valóság nem ábrázolásáról, de percipiálásáról szóló színházi beszédet.

Gellért Endre „...a háború utáni Nemzeti Színház megteremtője”.<sup>5</sup> Emlékezeti helyét Major Tamáshoz viszonyítva véli megrajzolhatónak a színházszakmai közösség. Gellért közvetítő, aki tud Majorral beszélni, „egységbe tudta tartania Nemzeti Színház együttesét”.<sup>6</sup> Gellért az, aki rendbe teszi a Major-féle szárnyaló, improvizációkra hajló, de sokszor kapkodó döntéseket repertoárról, szerződtetésekről, elemzésekről. A két embert ezért kívülről párban, s természetesen

<sup>1</sup> GELLÉRT Endre Előjegyző zsebnaptára az 1952. évre. Január 17-i bejegyzés. PIM–OSzMI, Kézirattár, Molnár Gál Péter-hagyaték, Gy/1863.

<sup>2</sup> NORDIN 1993, 1.07.

<sup>3</sup> MAJOR 1960, 594–595.

<sup>4</sup> HORVÁTH 1978, 190.

<sup>5</sup> ÁDÁM 1994, 19.

<sup>6</sup> BÁNOS 1994, 20.

egymással rivalizáló párban láttatja az emlékező közösség. Gellért vagy Major. Miként Görgey vagy Kossuth.<sup>7</sup>

A Gellértről szóló emlékezeti homályt több rétegben is sűríti, hogy már 1977-ben megjelenik róla egy részletes és vaskos monográfia, mely egész életét és szakmai eredményeit követi végig. A könyvnek azonban sem a címében, sem az alcímében nem jelenik meg Gellért Endre neve.<sup>8</sup>

### A Nyugat realizmusa

Gellért 1945–1960 között rendezései a Nemzetiben a (lélektani) realista kánon mintaelőadásává válnak. Esztétikája, próbamódszere, elemzési technikája az érzékek finom rajzolatát követve helyzeteket állít a nézők elé, s ezek a pontos és ismerős viszonyok erősebb emlékeket építenek az emberi sorsok köré, mint az ideológiai és propagandatörténetek dramaturgiai építőkockái. Gellért rendezhet *Jegor Bulicsovot* vagy *Ványát*, termelési drámát vagy mórícizokat, előadásai a tettek motivációs hálóját láttatják. A Gellért-féle realista játéktechnika a valóságot a Nyugat-hagyomány felől rekonstruálja, egyértelműen a magyar irodalmi hagyomány színpadi megoldásaiból építi fel. A színházi realizmus Gellértnél – akár egy Móríciz-novella<sup>9</sup> – kis (színészi) felismerésekből áll össze, színészként kidolgozott apró kis mozzanatok sorából hagyja építkezni az előadást.

Gellért maga is színész (mint az alapító mesterek közül Gáspáron kívül mindenki), tehát az anekdotikus hagyomány felszínén egy tehetséges színész sikertörténetét követjük, aki 1938-ban, a diplomája megszerzése után Szegeden a Hont-féle Független Színpaddal Csokonait játszik, a *Méla Tempefői* főszerepét. „A fiatal Gellért [...] mintha maga lenne Csokonai, hamvasan fiatal és lelkes, sovány, szép, izgató és férfias. Nagyon el vagyok ragadtatva tőle.”<sup>10</sup> A szerepértelmezés különös alapja Gellértnél Tempefői állandó éhsége, s ez vonul végig az előadáson.

<sup>7</sup> Ezért is kínál a Nemzeti többszörösen összetett olvasatot Illyés *Fáklyalángjának* 1952-es bemutatójakor: a munkaverseny új tapasztalatában élő Magyarország próbálja összehangolni a munkaközösségek kollektivitását kiemelő retorikát és az egyéni eredményeket felmutató, egyetlen vezetőt elfogadó gyakorlatot.

<sup>8</sup> MOLNÁR GÁL 1977.

<sup>9</sup> SZILÁGYI Zs. 2013, 507–521.

<sup>10</sup> GYARMATI 2014, I. 297. 1938. április 28-i bejegyzés.

„Tempefői keres valami harapnivalót, s végül az asztal fiókjában talál valami száraz kiflivéget. Nos, ez a kiflivég (talán az első előadásról maradt) olyan száraz volt, hogy szegény Gellért Bandinak majd beletört a foga. Keservesen rágódott rajta prózai szövege alatt, s még akkor is alig tudta legyömösözni a torkán, amikor az énekekre került a sor.”<sup>11</sup> Az ének a *Marseillaise*, mely oly jellemzően Hont Ferenc avantgárd politikai rendezésére, a fináléban összeolvad Csokonai *A tihanyi ekhóhoz* írott versével.<sup>12</sup>

Gellért színészként, a karakteren keresztül konstruál valóságot, s rendezői életműve is majd azt igazolja, hogy a realista színházi formanyelv Magyarországon nem kötődik vagy nem kizárólag kötődik a szovjetizált színházi direktívákhoz. Gellért a *Nyugat* eszméiben nevedik, a kommunista pártba sosem lép be,<sup>13</sup> a friss szovjet elvárások éppen azért nem érhetik el, mert már a negyvenes évek elején Sztanyiszlavszkij hatása alatt dolgozik. A „lélektani realizmus neki természetes közege volt. [...] ami akkor – orosz hatásként – elérkezett hozzánk, tökéletesen feküdt Gellértnek.”<sup>14</sup> A Csehovot, *A három nővért* lefordító Kosztolányinak is köszönhető, hogy a Budapesten többször fellépő Művész Színház<sup>15</sup> előadásai, köztük a *Ványa bácsi*, erőteljesen formálják Gellért színházi nyelvi készletét. Igaz, hogy a *Nyugat* költői realizmusa<sup>16</sup> nagyszínpadi játéknnyelv felől értett világállítás. Színikritikai hagyománya a benyomásokat rögzítő lelki rezzenésekre figyel, a játékosok közötti viszonyok kimerevítését és árnyalt bemutatásnak állított szétszalazását hajtja végre. Ez a gondos, de önkényes megfigyelő, amilyen Kosztolányi maga, erős szerephez jut a később lélektani realizmusnak nevezett színházi forma megteremtésében. Az az impresszió, mely hangulatokat, érzeteket, kedélyeket gyűjt össze és rögzít az előadás idején, elvárja és előidézi ezek felerősödését. A *Nyugat* és Kosztolányi színikritikai gyakorlata nyomán realista színháznak a kis pillanatok, kis cselekvések, kis igazságok színházát állítják a

---

<sup>11</sup> BENEDEK 1985, 304.

<sup>12</sup> GYARMATI 2014, I. 297. 1938. április 28-i bejegyzés.

<sup>13</sup> OSZMI GY/1364. (LENGYEL 2017, 241. jegyzet.)

<sup>14</sup> ÁDÁM 1994, 19.

<sup>15</sup> 1925. május 22-től június 4-ig a Fővárosi Operettszínházban, 1926. április 24-től május 3-ig a Renaissance Színházban. ALPÁR 1993, 38–39.

<sup>16</sup> SZEGEDY-MASZÁK 2010.



kortársak. A „vacak kis igazságok”<sup>17</sup> technikája alakul ki, ez a valóság *egyik* színházi kerete, ennek lesz legnagyobb rendezője Gellért.

A *Nyugat* nemzedékének színikritikai gyakorlata az irodalomértés napi rutinját működteti a színházértésben, így leginkább a drámaszöveget, tehát az irodalomértés tradíciója felől közelíthető meg a színház – gellérti felfogásban – kis igazságokból álló művészete.

### A rendezés realizmusa. Gellért rendezői koncepciója

Gellért írásaival is rendezései mellé áll. Pontosan, ihletetten és világosan ír, s látható az igyekezet, mely a valóság és a színpad fogalmazása közötti technikai-nyelvi különbséget igyekszik tetten érni. „A leírt szavak csak *valamilyen*, elképzelt helyzetben, a kimondottak *valóságos* térben hangzanak el, a valóság illúzióját keltő tárgyak között, gesztusokkal kísérve. [...] Sokat beszélünk az élet és a realitás közötti különbségről, de az elolvasott és eljátszott dráma közt is óriási a különbség.”<sup>18</sup> Miközben Gellért a valóságállítás nyelvi megoldásait keresi, a víziókhöz különös partitúrákat készít: színes ceruzákkal jelöli a színpadon a szereplők tényleges, térbeli mozgását, megrajzolja előre jelenetről jelenetre a berendezett teret, s ebben a felülről nézett dimenzióban rögzített percepcióját vetíti ki a térbe. A módszert saját maga kísérletezi ki, hiszen a háború után egyszerűen nincs kitől tanulnia. A rendezés gyakorlata Hevesi Sándor, majd Németh Antal nemzeti korszakában talán művészettudománnyá erősödik, de Gellért rendezői pályájának kezdetekor, 1945-ben, Hevesi hat éve halott, rendezésről szóló könyvei még kiadatlanok,<sup>19</sup> Németh Antal pedig az igazolóbizottság döntését perli éppen.

Gellért az aprólékos gonddal elkészített példányokban a járásokon kívül a mozdulatokat, a hangsúlyokat, a fény erejét, a zenei megszólalást, még a függöny leeresztésének ritmusát is rögzíti. A koncepció még a próbafolyamat előtt elkészül, s lehet, hogy pontosodik a próbákon, de Gellért magában előre felépíti a világot.

<sup>17</sup> A szakmai emlékezetben Nádasdy Kálmánnak tulajdonított megfogalmazás a kis színpadi cselekvések ösztönzésére.

<sup>18</sup> GELLÉRT Endre: *A Lélekbúvár színpadon* (1948). In: GELLÉRT 1981, 19.

<sup>19</sup> HEVESI 1965.

Színészei ezzel a precizitással magyarázzák a realista színházi praxisban szokatlanul feszültségmentes próbalegkört.

Láttam a rendezőpéldányát, mint kottafejek, olyan pontosan, katonás sorrendben sorakoztak az instrukciók, a mozgások, a mozdulatok. De sosem kísérletezett és nem erőszakoskodott. Észrevétlen simasággal vezette rá a színészt arra, amit látni-hallani akart.<sup>20</sup>

Ez a feszültségmentes légkör elsősorban elemzésre alapozza és csak utána engedi improvizációra a játékot. Gellért felépít egy percepció-rácsot (kontextualizál), amit majd a színészek állítanak fel a színpadon. Ennek az alkotófolyamatnak a lépéseit az előadás kész egészénél fontosabbnak tartja.

Gellért 1954-ben, elég korán, alig nyolc-kilenc éves rutinnal bírván, már maga is párhuzamot von saját és Sztanyiszlavszkij munkássága között. Erre természetesen a szovjetizált elemző nyelvi készlet automatizmusa is sarkallja. Ezért meglepő, hogy minden körülmények között hangoztatja: „...eleinte meghökkenve, aztán örömmel tapasztaltam, hány olyan dolgot ír (Sztanyiszlavszkij – J. M.), amiről mi, nemzeti színházi művészek azt hittük, hogy mi fogalmazzuk meg először.”<sup>21</sup> Mindezek után Gellért megengedi magának, hogy a nagy szovjet művész helyett a magyarországi színjátszás magyar hagyományairól, így a magyar nyelv elsődlegességéről írjon. Gellért munkamódszerét, realista rendezői gyakorlatát hangsúlyosan nem Sztanyiszlavszkijtól, hanem Somlay Artúrtól, Bajor Gizitől, Rátkai Mártontól, vagyis azoktól a magyar színészekről származtatja, akik mind 1951-ben halnak meg. Rendezői gyakorlatának tanulságairól írván úgy fogalmaz, hogy „...miközben őket rendeztem, ők akarva, nem akarva, sok mindent elrendeztek bennem.”<sup>22</sup>

A nemzeti hagyomány elemzése perspektívavonalakat kínál Gellértnek a második háború utáni értelmezhetetlen napi gyakorlatban. Tiszteli a nagy írókat – ez bevallottan Somlay Artúr öröksége. Művészként a kutatás a módszere – ebben Rátkai Márton pályáját követi. Feladata a szavakon túli érzelmek kifejezése – ez Bajor Gizi különös tudása. Gellért összegzi, hogy Major Tamástól tanulja éppen, „mit miért (hogyan) kell játszánunk”,<sup>23</sup> s még azt is képes leírni, hogy

---

<sup>20</sup> PÁRKÁNY 1988, 162.

<sup>21</sup> GELLÉRT 1981, 125.

<sup>22</sup> GELLÉRT 1981, 125.

<sup>23</sup> GELLÉRT 1981, 126.

Sztanyiszlavszkij előtt Mészáros Ági mutatta meg neki, hogy a próba a színészből indul.

Mindez a különös koincidencia Gellértnél legalább annyira bravúros nyelvi tréfa, mint amennyire nagy ívű gondolati játék. Kortársai a fiatalkori Gellértet a szituációs határokat rendre átlépő provokátorként, a tréfa és az ugratás mestereként látják. Benedek András *A torreádor* (1987) című kulcsregénye az élet jeleneteit is megrendező, a reakciókra kíváncsian leszködő, a helyzetekkel, szituációkkal és nem a mondatokkal kommunikáló alkotó embernek állít emléket.

Gellért írásait *A torreádor* felől is olvasva megértjük, hogy a szocialista realista nyelv frázisait helyenként cipelő szöveg dimenziót vált, s tréfásan és magabiztosan helyezi a realista színház Magyarországon általa tökélyre vitt gyakorlatát a szovjet direktíva elé. Gellért színházesztétikája korai írásaiban is Sztanyiszlavszkij-téziseket fogalmaz meg anélkül, hogy ismerte volna a műveket. E vicces-agresszív párhuzam mentén kövessük Sztanyiszlavszkij és Gellért színházcsinálói gyakorlatának párhuzamos állításait, amit a hatástörténetileg mind ez ideig felderítetlen moszkvai művész színházi turnékkal követhetünk, s tételezzük fel, hogy a magyar játékhagyományban valamiféle nyomot hagyott mind a húszas évekbeli Csehov-ciklus,<sup>24</sup> mind a Művész Színház turnéja Budapesten. Gellért ihletett színházi képességeit, irodalmi jártasságát, színészi tapasztalatát és (Sztanyiszlavszkijhoz hasonló) feltűnő szépségét látva felismerjük a szinte szervesen kialakuló színházi formát: a lélektani realizmus Sztanyiszlavszkij előtti változatát.

## Móricz, Illyés, Németh

Gellért rendezői gyakorlatának felismerése, hogy a háború utáni élet leginkább a *Nyugat* kulturális kontextusában és elbeszélői hagyományában leli fel a színházi fogalmazást. A leginkább Várkonyi Zoltánra jellemző nyelvi pontosság „Élünk” címmel hirdette meg a felszabadult főváros első színházi műsorát 1945 márciusában,<sup>25</sup> s a túlélés, az életben maradás nyelvi készlete tematizálja a színházi gyakorlatot is. A veszteségekről, a traumáról még nem lehet beszélni. Ehhez a nem-

<sup>24</sup> LENGYEL 2014.

<sup>25</sup> Lásd a kötetben a Várkonyi-fejezet.

beszéléshez, amit nem hívnék hallgatásnak, feltétlen hozzájárul a színházi igazolóbizottságok 1945–1946-os működése. A háború utáni két évben szinte a repertoárállítással megegyező felelősségű direktori-rendezői gyakorlat mindenkiről elmondani: hol, mikor, mit és miért tett. De a színházi praxisból ezt a nyelvet kizárják, így kizáródik a szembenézés és feldolgozás nyelvi formája is.

Gellért 1945-ben jelentkezik a Nemzetibe Majorhoz – rendezni.<sup>26</sup> Amit magával hoz, az a *Nyugat* és a család különös nyelvi és érzelmi biztonsága<sup>27</sup> és a Hont-féle szegedi Független Színpad játékos militánsága. Gellért háborús tapasztalata értelmezhetetlen, katonaszökevény, túlélő, az észlelt valóságot a háború előtti békés, családi nyelvi kontextushoz párosítja. Ezek a Gellért-féle percepciók gyakorlatok a *Nyugat* utolsó generációjának realizmusépítéséhez inkább kapcsolódnak, mint mondjuk Szép Ernő *Emberszag* kötetében megírt, szecessziós humanista módjára csodálkozó-lebegő elveszettségéhez. Gellért a kortárs irodalom szövegeit, pontosabban a *Nyugat*-ból megismert kortárs szerzők szövegeit látja alkalmasnak színházi átalakításra, hiszen ezek a szövegek kínálnak olyan helyzeteket, melyek felismerhetők színházi valóságként. De hetven évvel később már könnyen belátható, hogy ez a valóságkonstrukció a harmincas évek nyelvi és gondolati realizmusát viszik tovább. Ez a realizmus a nagy novellisták realizmusa, ahol a reakciók, a reagálások finomsága, a figyelés és a kimondás lesz realista, ahol a szerző részvétellel teli érzékenysége teremti meg a percepció igazát. Ez a nyugatos narratív vagy költői realizmus azért is képes megfelelni a szocialista realizmus elvárásainak, mert a századelő novellaírási technikáit, szociológiai észleléseit, protagonistáit, nyelvi ritmusát nézve is az „Élünk” harmóniáját hordozza.

Miképpen Sztanyiszlavszkij a XX. század első éveiben megtalálja a realista irodalom karcos szerzőjét, Csehovot, színházi világának szavakat adó szerzőjének, Gellért megtalálja Móriczot, Illyés Gyulát, Németh Lászlót és Háty Gyulát, bár a négy szerzőt nem feltétlen a realizmus írástechnikája köti össze.

Móricz egyértelműen befolyásolja Gellért rendezői-színházi látását. Egyrészt felülírhatatlan az a tapasztalat, hogy a *Légy jó mindhalálig*-ban 1929-ben Nyilas Misi szerepét Móricz a szerkesztő barát, Gellért Oszkár legidősebb, csodaszép, szőke kisfiával, Bandival olvastatja fel.<sup>28</sup> Gellért oly közel kerül gyerekként Móriczhoz,

<sup>26</sup> KOLTAI 1986, 90–91.

<sup>27</sup> Lásd levelezésüket, PIM, Gellért Oszkár-hagyaték.

<sup>28</sup> ABLONCZY 2017, 9–10.

olyannyira Móricz indítja a mesterséges helyzetekben létrehozható valóságalkotás, a színházművészet felé, hogy Móricz szövegeit családi nyelvként beszéli, Móricz világát saját világaként észleli. Másrészt Móricz tudatosítja Gellértben, hogy a polgári-városi értelmiségi elit percepciós gyakorlata csak egy a létező technikák közül. Ez bizonyul a leghasznosabbnak. Tizenhét évvel később, 1946 karácsonyán Gobbi Hildával állítja nagyszínpadra a regény átiratát, s a sztárszereposztásnak, az állandónak tételezett világnak is köszönhetően fergeteges szériát megy a háború utáni első Móricz-bemutató.

Az *Úri muri* két év múlva szintén karácsony előtti bemutató, itt „a meghamisított végkicsengésű, polgári előadás helyett vad, barbár erejű nagyrealista produkciót rendez”.<sup>29</sup> Gellért a *Sári bírót* képes kiemelni a naturalista népszínmű-játék hagyományból, s a helyzetekre helyezve a hangsúlyt felépíteni egy vidéki valóságot a Nemzetiben. Gellért leginkább a realista regények narratív szerkezetében látja meg azokat a dramatikus helyzeteket, melyek a Nemzeti színpadán a Nemzeti színészeivel jelenetekké formálódnak.

Ha Móricz az atyai barát, akkor Illyés a kortárs barát Gellért pályáján. Négy drámáját rendezi másfél évtized alatt, s egy ötödiket, a *Malom a Sédent* is neki írja-fejezi be Illyés. Gellértnek és a Nemzeti dramaturgjának, Benedek Andrásnak közös érdeme, hogy a személyes líra mellett Illyés drámát ír. Gellért már igen korán, szinte rendezővé válása első periódusában Illyéstől kér szöveget, s 1948-ban megrendezi a *Lélekbúvár* című szatírárt a Nemzetiben. A *Lélekbúvár* tematikája és a főszerepet, Szmuk doktort játszó Major Tamás alkata olyan távolságokra van egymástól, hogy Gellértnek a műsorfüzetben magyaráznia kell szereposztási döntéseit. Ez a rövid írás azonban összefoglalja, miként alakítja Gellért a kisvárosi szatíra szecessziós életképét lélektani-realista előadássá.

Rendezői észlelése három kérdés megválaszolásával követhető: „Hol, mikor, mi történik? Ez az a három kérdés, melyre minden előadásnak választ kell adnia. S a *mi*, a mondanivaló, amely számunkra a legfontosabb, szoros függvénye a *hol*-nak és a *mikor*-nak.”<sup>30</sup> Az Illyés-mű egy kis dunántúli faluban játszódik, s Gellért állítása a kortársi értelmezésről tiszta: kortársi az, ami a „második világháború előtti

---

<sup>29</sup> LENGYEL 2014.

<sup>30</sup> GELLÉRT 1981, 18.

társadalmat példázza”.<sup>31</sup> Minden alkotói döntés akkor lesz követhető és látható, ha három gyakorlatot érvényesít minden alkotó. Először is a szereplők egészének „jellemformálására [...] különös gondot fordítunk”, tehát a városi és falusi emberek közösségének összetett rajzát kell felrajzolni a színpadra, nem lehet megelégedni a főhősök megvilágításával. A másik gyakorlat a stílusegység szinte klasszicista igényét eleveníti fel hangsúlyozva, hogy a stílusegység nem azonos „az egész előadásra jellemző, állandó játékformával”.<sup>32</sup> Gellért bátran riposztol, amikor Molière, s rajta keresztül Major láthatatlan autoritását használja pajzsul. A harmadik gyakorlat általános felismerés, mely szerint „a leírt és a kimondott szó közötti nagy különbségre”<sup>33</sup> építve lehet „valóság illúzióját” megteremteni. Gellért korai előadásaitól látható az a gyakorlat, mely a tárgyakban és a térben kialakuló valóságillúziót a kommunikációs helyzetekben megjelenő nyelvi valósággal erősíti meg. Gellért kisközösségi helyzeteket tesz ismerőssé, mikroelemzésekkel négy-öt párhuzamos viszony is működőképes lesz jeleneteiben, így teremt meg például Sztanyiszlavszkij négy évtizeddel korábbi rendezéseihez hasonlító lélektani realistának észlelt előadásnyelvet. Ennek különossége éppen az *elmúlt* színházi nyelvi tapasztalatnak a frissességében, időszerűségében, kortársi valóságosságában rejlik.

A *Lélekbúvár* szatírája után a *Fáklyaláng* 1952-es bemutatója használja Illyés kortársi szövegét. A *Fáklyaláng* nemzeti bemutatója és tíz évvel későbbi filmváltozata észlelhetővé teszi Gellért színházi realizmusának politikai felületét. Kossuth és Görgey a nemzeti emlékezetpolitikában 1952-re a nemzet hőse és áruháza párt alkotja, s a színházi fogalmazás korai fázisában ezt a didaktikusan rögzült pozíciót lazítják. „Görgey fölébe nő Kossuth-nak, s hogy a darab tulajdonképpen hőse Csányi, aki itthon marad és mártírhálált hal.”<sup>34</sup> A *Fáklyaláng*ra készülve Gellért felveti, hogy azt a munkafolyamatot, melyet az író, a rendező és a dramaturg végigvisz, át kell adni a következő (dramaturg)nemzedéknek. Ami a közös munkából kiemelkedik, az a közös, szinte terapeutikus viszonyháló-elemzés. „Megértjük, mi van a konfliktusok háttérében,”<sup>35</sup> s ez a megértés az egyes szerepek életének, cselekedeteinek egymásból következő

<sup>31</sup> A *Lélekbúvár* a színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 18.

<sup>32</sup> A *Lélekbúvár* a színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 18.

<sup>33</sup> A *Lélekbúvár* a színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 18.

<sup>34</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 114.

<sup>35</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 115.

logikáját rekonstruálja. Gellért nem használja a lélektani realizmus kifejezést, a fogalom természetesen hiányzik az 1952-es színházi szótárból, azonban a motivációelemzések sorával igazolható, hogy ezzel a technikával dolgozik. Nézzünk erre egy példát.

A *Fáklyaláng* negyvenperces zárójelenete Illyés és Gellért, majd a két szerepet alakító Bessenyei Ferenc és Ungváry László közös elemzésének–alakításának eredményeképpen lesz mintája a lélektani realista színházi folyamatokat reprodukálni vagy megérteni akaró történészeknek és színészhallgatóknak. Gellért 1953-as írásában úgy fogalmaz, hogy a néző felől kell látni a helyzeteket, a néző percepcióját kell megérteni. Amikor a szabadságharcot lezáró segesvári csata időpillanatában egy aradi kazamatában két gigász áll szemben egymással, az a színházi valóságállításából következően sohasem a történelem, hanem a jelen kérdéseit teszi fel. Gellért használja (s nem lehet nem ironikusan látni jelzőit) a „dolgozó népünk” epitheton ornansát,<sup>36</sup> s így érvel amellet, hogy érthetőnek és követhetőnek kell lennie a szabadságról, a harcról, az igazságról, a manipulálásról szóló jeleneteknek. Amit a néző nem ért, azt el kell magyarázni. Ez a negyven perc a színházi tudás csúcsteljesítménye. A TV-felvétel a szokatlan gesztikusság, a kitarzott ritmus és a fekete-fehér képi változat ellenére fél évszázad elmúltával is őrzi a meggyőzés, az érvelés művészetének erejét. Gellért 1953-ban egy elemzésében végigírja, hogy az „agyonhajszolt, fáradt Kossuth-tal szemben Görgeyt keménynek, hajthatatlanul makacsnak ábrázoljuk, mert Kossuth álmatlanságtól elgyötört testében erős a lélek, s Görgey határozottsága mögött ott lappang az önző karrierista lelki ingatagsága, gyengesége”.<sup>37</sup>

A Nemzeti Színház protokolljában az ügyelői napló intézmény. Ebből a minden esti történéseket írásban rögzítő jelentésből követhető, mivé puhulnak-egyszerűsödnek a játékok, mikor milyen közönség ül a nézőtéren. A Nemzeti játékrendjében az ügyeletes rendezői bejegyzésekre a darab rendezője vagy a színház főrendezője, esetleg az igazgató maga reagál. Arra azonban nem találunk másik példát, amit Gellért a *Fáklyaláng* ötvenedik előadása után szükségesnek vél megtenni: újraírja Illyéssel a teljes első felvonást, hogy a nem-történész néző is tudja, amit a szerző és a rendező tud: Kossuth a kormányfő, de a katonai erő Görgey kezében van.

<sup>36</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 115.

<sup>37</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 116.

Gellért színházi eszménye ennyiben is a realista-meiningeni hagyományokhoz köt vissza. Igaz, az újraírt szöveg megtanulása a társulatot óriási erőfeszítésre készíti, szinte új előadást kell létrehozniuk, miközben viszik a másikat. Érdemes megemlíteni, hogy a Nemzetiben leginkább Gellért színészei dolgoznak fanatikusként a szerepen és szerepben, s teremtik meg azt a játék- és próbaélményt, mely a meiningeni és Sztanyiszlavszkij társulati eszményéhez áll a legközelebb. Bessenyei, Ungváry, Mészáros, Szabó Ferenc a színházban alternatív valóságként él – miként erre idős korából Bessenyei Ferenc rálát.<sup>38</sup>

A *Fáklyaláng*ért Gellért ismét Kossuth-díjat kap, bár lehet, ez leginkább az Illyés-sorozat reprezentációs erejének köszönhető. Mert az fölöttébb rendkívüli. 1952-ben, hat héttel a színházi emlékezetben leginkább gellértnek vélt *Ványa bácsi* után megcsinálja Illyés *Ozori példáját*, s még a *Dózsa Györgyöt* 1956 elején – végtelen retorikai párbajra és színpadi szembenállásra feszítve a politikai helyzetekben az egyet-nem-értés lehetőségét. Az *Irodalmi Újságban* Vajda György Mihály, Sötér István, Nagy Péter, Klaniczay Tibor heteken át, egészen a forradalomig tartja Gellért munkáját az értelmezés előterében. Ez a kontextus is azt a vélt belátást építi majd fel Gellért első öngyilkossági kísérlete köré, hogy a végső elbukás felfoghatatlan mozzanatát a magyar múlt hordozta minták szerint lehet lezárni. A saját halállal. Az öngyilkosság folyamata, ontológiai ereje olyannyira Gellérthez kötődik, hogy a túlélők emlékezetben tartják, de zavartan összekeverik értelmezői kísérleteikben a halál okát, indítékát és időpontját. Ezt hol a *Ványához* kötik – brutális tévedésként: „Gellért Endre 1952 tavaszán, közvetlenül Csehov *Ványa bácsijának* bemutatója előtt öngyilkossági kísérletet tett”,<sup>39</sup> hol a *Fáklyaláng*hoz kapcsolják: „a *Fáklyaláng* folytatása az öngyilkosság volt”.<sup>40</sup> A tévesztő felejtéseket az 1957-es konszolidáció következményének vélhetjük, de inkább a közösségi emlékezet szerkezete törli el és erősíti fel egyszerre a tény: a Nemzeti színházrendezője választotta az öngyilkosságot. Gellért legjobb barátja, dramaturgja a színházban, Benedek András is csak harminc évvel később, Major, Hont, Várkonyi, Marton Endre halála után, 1987-ben egy kulcsregényben tudta megírni,<sup>41</sup> hogy Gellért halála a forradalom leveréséhez köthető.

---

<sup>38</sup> MOLNÁR GÁL 1997.

<sup>39</sup> BÁNOS 1994, 20.

<sup>40</sup> Gábor Miklóst idézi ABLONCZY 2017, 9.

<sup>41</sup> BENEDEK 1987.



Móricz és Illyés mellett Gellért Németh László bizalmát is bírja, ez nagy szó.<sup>42</sup> Ilyen irodalmi háttérrel egyetlen rendező sem zsonglőrködik. Németh László különösen érzékeny feladat, hiszen nem hisz a rendező-író-dramaturg hármas együttműködésében, leginkább Major Tamással dolgozik. A *Galilei*, Gellért egyetlen Németh-drámája, Révai József felkérésre ráadásul már elkészült.

1952 tavaszán a főideológus: Révai József [...] azt kérdezte: nem volna-e kedvem eredetit is írni? Néhány nap múlva a Nemzeti Színház dramaturgia keresett föl, megtárgyalni, mi lehetne az az eredeti. Nem a mondanivalóimra, a lehetőségekre gondolva latolgattuk, mi az, ami [...] megírható. Így dobódott fel a szó: felfedező. De ki? Galilei például...<sup>43</sup>

Ennél nagyobb akadály talán, hogy Galilei karaktere maga Németh László. A bemutató 1956. október 20-án megtörténik, rá két napra kirobban a forradalom, s ez nem tesz jót sem a darabnak, sem a szerzőnek. A Nemzeti súlyából, Illyés *Fáklyalángjának* értelmezési felületéből adódóan és következően az előadásra egészen különös befogadói mintázatok rétegződnek. Németh szerint „mindenki az ÁVH ellen írt pamfletként olvasta”.<sup>44</sup> Bessenyei alakítja Galileit, hozza magával a Kossuthként megtapasztalt és elhíresült indulati erőt és megingathatatlan morális pozíciót. Németh belebetegszik a helyzetbe, tíz évig nem ír a Nemzetinek, Gellért 1960-as *Ványa*-felújítására sem megy el, nem tud részt venni a mély depresszióban szenvedő rendező megmentésében sem.

Mindettől nem teljesen függetlenül a *Galilei* egyértelműen Gellért-rendezés, hiszen az ötvenes évek során a felelős értelmiségi-alkotó társadalmi státuszát Gellért formálja színpadi, ráadásul nemzeti színpadi eszményképpé, s ebben a munkában a *Galilei* az utolsó nagy formátumú realista művészi alkotása. Bessenyei és Sinkovits színészi játéknyelvének kidolgozásával is Gellért kínál testi formát a felelős és gondolkodó embernek. Gellért rendezései a *Fáklyalángtól* a *Galilei*ig ezt a pozíciót nem az ellenállás és a megalkuvás tengelyén látják mozgathatónak, hanem egy másik, adódóan galileis narratívában: a Bessenyei hangjára, méretére, tekintetére

<sup>42</sup> KULCSÁR SZABÓ 1993, 78–82. és KOCSIS 1982.

<sup>43</sup> NÉMETH 1969.

<sup>44</sup> NÉMETH 1969.

szabott hős megveti a lábát, s nem mozdul. Mozdíthatatlan, ő maga válik a Nappá, a középponttá.

A forradalom leverése után 1956 decemberében a *Galileivel*, Gellért rendezésével nyit a Nemzeti. A döntés lehetetlen felelőssége tapintható, bátorságát és közösségi erejét csak naplók, memoárok őrzik.<sup>45</sup> „Ragyogó előadás, Bessenyei óriási. A közönség minden szót aktualizál. Teljes az erkölcsi érzékenység hazánkban.”<sup>46</sup> A *Fáklyalángot* azonban le kell venni, talán azért, mert Illyés ír a zsarnokságról, talán Illyés maga vonja vissza.<sup>47</sup> Foltos ezeknek a napoknak és döntéseknek az emlékezeti szövege.

A hivatalos nemzeti kánont létrehozó írók mellett Gellért legtöbbet Háy Gyulával dolgozik, akinek büntető jellegű kiírása<sup>48</sup> a magyar dráma- és játéktörténetből évtizedek múlva is akadályozza a szocialista realizmus színházi gyakorlatának megértését. A németül is író Háy Gyula nem egyszerűen Molnár Ferenc után a legismertebb magyar drámaíró az európai szcénán,<sup>49</sup> hanem az a teoretikus gondolkodó, aki Brechtel vitázva-küzdve kidolgozza a realizmus színpadi gyakorlatát. Teljesen más eredményre jutnak: a Helene Weigelnek nagy sikerű dalszövegeket író Háy dramatikusan nagyképűnek véli az elidegenítés játékn nyelvét,<sup>50</sup> Brecht pedig fanyalog a *Tiszazug* sikerén. „1948. 10. 23. [...] este háy [sic!] TISZAZUGának bemutatója a DEUTSCHES THEATERben. nyomorúságos előadás, hisztérikusan görcsös, nélkülöz minden realizmust.”<sup>51</sup> Két nagy formátumú színházi író vitázik a valóságépítés dramatikus lehetőségein.

A Gellérttel együtt dolgozó Háy tíz év moszkvai gyakorlat után tér vissza 1945-ben Budapestre. Ekkor már, talán a puszta életkori klasszicizálódásnak köszönhetően, agresszívnek találja a radikális váltásokat, az avantgárd formanyelvét. Már Brechtel folytatott évtizedes vitájából is látszik, ő maga a naturalizmus dramaturgiai hagyományát jeleníti meg szövegeiben. Gellérttel ezért is gördülékeny, könnyű az együttműködésük a Nemzetiben. Gellért színpadra teszi az *Isten, császár, paraszt* című drámát, mely Háy legerősebb alkotásaként marad a színházi emlékezetben, s a szöveget olvasva egyértelmű, hogy ebben az emlékezeti

<sup>45</sup> CZÍMER 1996, 106.

<sup>46</sup> ORTUTAY 2009, II. 181. 1957. január 27-i bejegyzés.

<sup>47</sup> CZÍMER 1996, 106.

<sup>48</sup> HÁY 1999. és HÁY MAJOROS 2000.

<sup>49</sup> HEGEDÜS 1976.

<sup>50</sup> HÁY 1990, 155.

<sup>51</sup> BRECHT 1983, 229.

pozícióban Gellért dramatikus tudása is benne van. A *Romok* 1947-ben leginkább arra ad lehetőséget, hogy a rendező megfogalmazza: „Mik [...] a rendezői problémák? Elsősorban – és ez minden darabnál fennáll – az író mondanivalójának hű szolgálata. Átültetése valaminek a papírról a színpadra, valaminek, ami több mint szó vagy mondat, vagy színmű: meggyőződés, állásfoglalás, világnézet. Az író ezúttal a polgári környezetből választotta alakjait: a darab 1946-ban játszódik, így a közönséget nem lehet becsapni.”<sup>52</sup> Háý *Az élet hídja* című termelési drámája 1951-ben Gellért–Várkonyi közös rendezés, s inkább Várkonyinak teremt keretet, hogy rendezőként, még ha a Kossuth-híd felépítését ünneplő propagandaszöveggel is, de jelen legyen a Nemzetiben.

Háý életműve távoli és kiürített emlékezeti helyekre tévedt, szerepét, mely azonban ennél jóval-jóval több, a rendszerváltás után nyilvánossá váló naplók építik újra fel.<sup>53</sup> Gellért életművét nézve elengedhetetlen annak rögzítése, hogy Háý fordítja-írja a *Viharos alkonyat* című Rahmanov-művet, Gellért első rendezésének szövegét, s majd Háý ad Csehovnak sokáig mondogatott magyar dialógusokat Bessenyei Asztrov és Maklárý Ványa bácsi karakterével. Háý Gyulát 1957-ben letartóztatják: sok bátor tette mellett ő írta és olvasta fel a Rádióban 1956 novemberében a szovjet csapatok megszállásakor a nyugati hatalmakhoz intézet kétségbeesett kérést – ezzel a zárással: „segítsetek, segítsetek”.<sup>54</sup> Gellért aktívan részt vesz barátja tisztázásában, de a hosszú börtönt prognosztizáló ítélet kihirdetése után nem várja meg Háý kiszabadulását, megöli magát. Halála előtt azonban a kortársak emlékezetébe kitörölhetetlenül belevési a *Jó embert keresünk* végén 1957-ben: Szörényi Éva SenTe „egy zokogásba fúló segélykiáltás(sal): »Segítség!« zárja az előadást.”<sup>55</sup> Erre a Háý-kiáltásra rendezi Gellért az egész előadást, mely így az övéként is szól: „Segítség”.

<sup>52</sup> Gellért Endre: A rendező a „Romok”-ról (1947). In: GELLÉRT 1981, 17.

<sup>53</sup> LÁSZLÓ 2001.

<sup>54</sup> HÁY MAJOROS 2000, 222.

<sup>55</sup> KISS [philther–Gellért].

## A keleti színház: a szavakon túli érzélem

Gellért Endre, a Nemzeti Színház főrendezője 1956 kora tavaszán Kínába utazik, s február 26. és április 5. között részt vesz a Drámai Színielőadások Első Össz kínai Szemléjén. Gellért olyan útinaplót publikál a *Csillagban*, mely felismeréseiben a húsz évvel később Kínában utazgató Roland Barthes jegyzetfüzeteinek stílusában (nem filozófiai apparátusában) rögzíti a nem-értés állapotát. „...feltesszük magunknak a kérdést: ezek a tárgyak (a nem, az alany, a nyelv, a tudomány), melyeket mindenáron vizsgálni akarunk, vajon nem csak történelmi, földrajzi különlegességek, civilizációs idiotizmusok lennének?”<sup>56</sup>

Gellértnek ez a két hónapos út az első lehetőség hosszú évek zárt rutinmunkája után, hogy az utazás kínálta messzeségélménnyel és időtapasztalattal saját pályájára nézzen vissza. Hét év után kilép a mások írta mondatok megértésének napi rutinjából, ez a színházcsináló feladata, s azonnal elveszti a szemiózis biztonságát. A nem-értés, mely eddig is körülvette a szocialista realista próbálkozásokban, Kínában felismert bizonyossággá válik.

Gellértet Kínában az az élmény vezeti, hogy a szavakon túl az érzélem megtalálja a kifejezését a hangokban, a színekben, vagyis az atmoszférában, s eljut ahhoz a felismeréshez, melyhez Sztanyiszlavszkij is eljutott: a színjáték rendszerének része az energia áramlását irányító-tudatosító feladatsor. Sztanyiszlavszkij már a tízes évektől alkalmazott joggyakorlatokat saját légzésének tökéletesítésére, majd a koncentráció és tudatosság fokozására (koncepcióját erősítve) továbbfejlesztette őket.<sup>57</sup> A realista színházi szerepértelmezési gyakorlatok kiegészülnek a szerepet eljátszó test felkészítésének gyakorlataival, ezt Sztanyiszlavszkij óta minden iskola protokollja részének tekinti. Gellért Endre is elérkezik ehhez a felismeréshez.

Pekingben legnagyobb élményei közé tartozik, hogy megnézhet egy dokumentumfilmet az ötvenéves pályáját összegző Mei Lan-fanról. Mei Lan-fan az a (későbbi átírás szerinti) Mei Lanfang, aki Sztanyiszlavszkij hívására 1935-ben Moszkvában lép fel, s ott Brecht is látja szerepben.<sup>58</sup> Gellért húsz évvel később

---

<sup>56</sup> BARTHES 1975.

<sup>57</sup> CSERKASSZKIJ 2012.

<sup>58</sup> HSIA 1983, 233.

filmen követi Mei Lanfang játékát, s egyáltalán nem tud szabadulni a fenségesség akrobatikájától.

A Kínai Népköztársaság 1949-ben alakul meg, s kultúrájának megismerése és megismertetése a kulturális diplomácia erős törekvései közé lép. Így történhet, hogy a távol-keleti színházi fogalmazás a szovjet kulturális jelenlét erősödésével lép be a magyar színházi kultúrába. Gellért Endre kínai programját 1956 tavaszán a „Kultúrkapcsolatok Intézete” fejléces levélpapírára írógéppel írva követhetjük. A papíron a magyarra fordított címek mellett Gellért kézírásával pontosabbnak tűnő angol fordításuk is szerepel. Például: „*Az alagút keleti és nyugati bejárata*” angolul „*At the tunnel's east and west ends*”.<sup>59</sup> Az írások, a firkák, a Kínai Köztársaságban összeszervezett kommunista szakmai közösség egyértelműen erős kultúrsokk élményt jelent. Bár Gellért rendezői életművében már csak két új előadás következik, mindkettő elfordul a lélektani realista fogalmazástól. 1957-es Brecht-rendezése értelmezhető Kína-darabként, az utolsó, a *Peer Gynt* pedig utazásparafrázisként.

Az utazás emléke az élet(mű) újragondolását és lezárását is hordozza. Gellért a *Csillagban* beszámol kínai tapasztalatairól, kitölti a rendelkezésére bocsátott oldalakat 1956. júliusa és októbere között. A Gellért-kultusz kutatás itt meg is torpanhat. A *Pekingi naplójegyzetek* az utolsó, a nyomtatott sajtó nyilvánosságában megjelent írásként óhatatlanul nagyobb emlékezeti súllyal és jelentőséggel bírnak, mint más szövegek, mert miközben az inspirálódott alkotómunka folytatásának lehetőségét hordozzák, az összeroppanás későbbi állapotát látjuk rávetülni a mondatokra. Ami biztos a rövid életműben: Gellért így fogalmaz: „Végképp nem értem az egészet.”<sup>60</sup> A kínai út ezt a tézist erősíti és pontosítja: a színházművészet nyelve nem a beszélt nyelv, s ezért egyetemes. Gellért a naplójegyzetekben hangsúlyozza, hogy „a mi fülünknek eleinte nagyon furcsa...” a pekingi opera, de mégis „az emberi gondolat, érzelem és cselekvés, lélek és test leggazdagabb, legösszetettebb művészi egysége”.<sup>61</sup> Ahonnan Gellért érteni véli a keleti színjátszást, az az emberábrázolás, az átélés. Látja a *Majomkirály* háromórás előadását Li Csan-Hszinnel, s a legnagyobb élményeként írja le; ugyanígy tesz majd

<sup>59</sup> PIM–OSZMI, Kézirattár, Molnár Gál-hagyaték, GY/1863.

<sup>60</sup> GELLÉRT Endre: *Pekingi naplójegyzetek* (1956). In: GELLÉRT 1981, 177.

<sup>61</sup> GELLÉRT Endre: *Pekingi naplójegyzetek* (1956). In: GELLÉRT 1981, 193.

Ariane Mnouchkine tíz évvel később.<sup>62</sup> Lát pár sematikus előadást, s a népi demokratikus kultúra hibáit pontosan ragadja meg. Nem lehet realista, ami nem létező cselekvéseket reprodukál, tehát amikor az egyik előadásban a színpadon a férj a feleség arcára csókot cuppant, felmorajlik a nézőtér, hiszen az utcán nem látható ilyesmi, ez nem a valóság.

A nyelv és a megértés élményét mégis Kína összegzi: a tolmácsával „...még nehezen értjük meg egymást, aminek azt hiszem az az oka, hogy egyikünk sem tud angolul. De lehet, hogy a repülőgépen szerzett süketségem is megnehezíti a társalgást.”<sup>63</sup> Két hónap alatt színházcsinálói tapasztalata a nyelv valóságállításában erősödik meg, nem tud senkivel beszélni, se a mongol kollégákkal, se a kínaiakkal. „...nagyon szeretem az anyanyelvemet, nem is tudnék lemondani róla, de a távoli jövőben valóban ki kell alakuljon a nemzeti nyelvek mellett az egységes világnyelv is, amelyet mindenki megért.” Kína két hónapra kiragadja az időből. Magyarul a nagykövettel tud beszélni kolbásztöltésről, és mindeközben felfedezi Mei Lanfang játékát. „Tökéletes illúziót tud kelteni”<sup>64</sup> – állítja Gellért a kínai művésről, akit éppúgy fiatal lányszerepben lát, mint Sztanyiszlavszkij és Brecht húsz évvel korábban. Gellért, miközben elismeri a legnagyobb kínai színész mesterességét, saját nem-tudását, a jelek nem-értését fogalmazza meg. Pekingben néz egy sao szing operát is, s itt kiderül, „hogya a színészek beszédét, énekét a pekingiek nem értik, más dialektusban beszélnek, mint ők, s körülbelül úgy nézik az előadást, mint mi egy külföldi, magyar feliratos filmet”.<sup>65</sup> Ez a felismerés különös alkotói irányokba viszi gondolatait és vihetné művészetét. Meglátja a kínai színház összetett játékát a fényvel, a megvilágítással, a színek kompozícióval és legfőképpen a hangeffektekkal. „Sürgősen ki kellene küldeni a díszlettervezőket, jelmeztervezőket, világosítókat, ügyelőket is tanulmányútra Kínába.”<sup>66</sup> A hangfestés, a színek és kelmék atmoszférája eszköz lehet a realista művészet gyakorlatában. Pekingi útjának furcsa tapasztalata, hogy itt is látja a már ismert, a Nemzetiben 1951-ben Marton Endre megrendezte drámát, a *Harcban nőtt fel* című Fu-Ko-darabot. „Minden háborús zaj művészi és igaz” – ismeri itt fel Gellért ekként összegezve színházi észlelésének változását. Az ütközet hangját egy „embernagyságú dob” kelti,

<sup>62</sup> PICON-VALLIN 2014, 155.

<sup>63</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 172–173.

<sup>64</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 179.

<sup>65</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 177.

<sup>66</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 184.

felette állványon egy fémlemez lóg úgy, hogy a lemez vége a dob hártájára simul. A megütött dob nemcsak a saját hangján szól, hanem rezgésbe hozza a lemezt is. [...] Még közletről is teljes az illúzió: ágyúk dörögnek, morajlanak, becsapódások csattannak, visszhangoznak a hegyek, dübörög a föld.<sup>67</sup>

Gellért teljesen elveszíti az ismert közegét, s úgy tűnik, hogy 1956-ban a nyelvi, ekként a kulturális elveszettség tapasztalata figyelmét a nyelvi és a nyelven túli megértés felé fordítja. Ne feledjük, hogy rendezői életműve a magyar nyelv szofisztikált működtetésén alapul, az államosítás évétől ő foglalkozik leginkább a magyar nyelvű színházi megszólalás lényegi, teátrális imperatívuszával. Ez lehet a *Nyugat* családi emlékezeteként vitt gyakorlata. Mindenesetre a magyar nyelv beszédzsépségére a családi barát, az 1950-ben bemutatott *Ármány és szerelem* fordítója, Vas István is folyamatosan emlékezteti. Ne felejtjük, hogy az a közeg, amit Gellért Kínában elhagy, ilyen üzenetekkel bombázta:

...egy gyors SOS – képtelenség, ami a szöveggel a színpadon történik. [...] Bandikám, kérlek, próbáld megmenteni a veszett fejsze nyelét! Kedden írók nézik a darabot, hátha addig ezeket ki tudod gyomlálni. Nem lehet a Nemzeti Színház a nyelvromlás eszköze. Különösen nem Schiller nevében és az én nevemben.<sup>68</sup>

Gellért rendezői gyakorlatában a magyar nyelv a realizmus eszköze – erről a kötet bevezető tanulmányában írtam. Schiller, akit a legenda szerint Major nagy keletnémet szerzőként engedélyeztet, szép magyar nyelven szól, de mindennek valóságon felüli értelmezői szintjét, irrealitását Gellért Kínából látja meg. Gellért kontextusvesztése látszik váratlanul kitörő személyességén is: beszél testi tapasztalatairól, vért köhög, port lélegzik be, sokat eszik ismeretlen gyümölcsöket, s beszél fiáról és arról a gyerekről, akivel felesége várandós, s aki kínai távolléte alatt fog majd megszületni otthon. A távollét tértől és időtől függetleníti, hiszen az utazás élménye az, mely a szovjetizált éraban ritka tapasztalat. Tudjuk, hogy 1950-ben Gellért a Szovjetunióba utazik, de ezek a szovjet utak szervezettek és zártak. Más tapasztalati élménye nincs, csak Párizsban járt korábban, így magából és

<sup>67</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 193.

<sup>68</sup> Szépirodalmi Könyvkiadó levélpapírja, kézirat. 1950. december 4. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3451/80.

olvasmányaiából kell összeraknia mindent. Ez a felkészületlen utazó védtelenné válik számtalan, a száműzetésből hazatérve rá váró eseménnyel szemben.

Mi vár Gellértre hazatérve Kínából? A Nemzetiben Marton Endre is főrendezői kinevezést kap Major Tamás igazgatótól. Kitör a forradalom.

A kínai út tette lehetővé, hogy megfogalmazza:

a formalizmus elleni harcok kisebb-nagyobb mértékben bizony elbátortalanították a rendezőket az új formák keresésében. S megrettenve attól, hogy a formalista hibák bűnébe esünk – bár harcoltunk a naturalizmus ellen – színházművészetünk mégis eltolódott a naturalizmus felé. Vizuálisan az előadás díszleteiben, a színészi munkánál a pongyola beszédben, s a mindenféle igaz, őszinte teatralitástól való rettegésben.<sup>69</sup>

Ebben a *Szabad Népb*ben megjelent utolsó nyilatkozaton látszik igazán Kína és a ki nem mondható, nyelvvel nem bíró események megjelenítésének igénye.

Mint már említettük, Gellért 1957-ben megrendezi Brecht *Jó embert keresünk* című drámáját, ezzel tér vissza a forradalom utáni csendességből a színpadra. Új zenét írat Ránki Györggyel, mely „kínai folklorisztikus elemeket használ”,<sup>70</sup> s a kínai akvarellnyomdában tett látogatása emlékeként őrzött Jü Peon-festmény hatására<sup>71</sup> nem realista díszletet állít. „Kínai rajzok alapján Toncz Tibor karikaturista”<sup>72</sup> terveit fogadja el. Az 1957. április 6-án bemutatott előadás egyike lesz a csendes-titkos emlékezőhelyeknek.

Mészáros Ági – talán az ’56-os ellenálló szerepét felvállalva – merészelt a végén is, a nézőkhöz szóló monológjaiban is keményebb lenni. Hogy ez Gellért instrukcióinak köszönhető, vagy Mészáros Ági érett hozzá a szerephez, az mellékes. Nem véletlenül volt percenként vastaps, mindannyiszor leállt az előadás, mintha a *Bánk bán* békétlenek-jelenetét láttuk volna.<sup>73</sup>

Gellért *Jó embert keresünk* előadása erősebben emlékezteti a kortársakat a forradalomra, mint a Kádárral megkötendő, a konszolidációhoz vezető paktumra.

<sup>69</sup> GELLÉRT Endre: Színházaink merészebb művészi munkájáról (1956). In: GELLÉRT 1981, 170.

<sup>70</sup> LENGYEL 2014, 144.

<sup>71</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 187.

<sup>72</sup> KISS [philther–Gellért].

<sup>73</sup> LENGYEL 2014, 144.



## A művész mint kutató. A kis igazságokról az 1951-es évben

Gellért a realizmust a színházban valóságállításként érti, kutatja nyelvét és lehetőségeit, miközben a Nemzeti ideológiai felületét Major védi. Nem tűnik politikai kihívásnak tehát 1951-ben Gogol *A revizora*. Az orosz szerző bemutatható, a Rákosi-éra Budapestjén Mejerhold legendás 1923-as rendezéséről, miként 1941-es kivégzéséről sem lehet sokat tudni. Gellért talán Hont Ferentől hallott Mejerholdról és az orosz avantgádról, megbízhatóan és elegánsan dolgozva azonban még a satirikus formanyelven megszólaló alkotásait is szocialista realista műként értékelte a szaksajtó.<sup>74</sup> Gellért előadásai a félrenézés<sup>75</sup> mintázatát kínálják a kortársaknak. A népművelési miniszter, Révai József tiszteli, polgári-írói családi hálója védi, Major együttműködő társként dolgozik vele. *A revizor* előadása 1951-ben feltehetően annyira volt satirikusan depressziós, mint lelkesítően tényfeltáró. Az ötvenes évek színházi eseménysorában kialakuló kettős beszéd természetrajza éppen itt, a realista színházi gyakorlatnál érhető tetten. A kettős beszéd kétféle értelmezési mátrix egyidejű működése egyetlen színházi esemény befogadói jelenében. Az egyik mátrix a leírt szöveg hordozta, a közösségi emlékezetben kanonikusnak hallott beszédé, a másik a színházi kommunikáció különösen gazdag eszközkészletével mindezek fölé értett beszédé. A kettős beszéd olyan színházi nyelv, mely a színész és a néző közös tudásának és emlékezetének pilléreire épülve a beleértés, a sejtetés, az asszociációk irányított értelmezését kínálja a közösségnek. Gellért realista gyakorlata ennek a kettős beszédnek a sajátosan erős változatát dolgozza ki.

Az a kérdés áll előttünk, milyen viszonyban áll Gellért 1951-es Gogol-rendezése és színházi írásainak sora, lehet-e és miként ankétok és ünnepi hetek felszólalásainak szövetében megelégni egy alkotás létrehozásának akaratát. A memoárokból felépülő előadás-konstrukció nagyban eltér az előadásról szóló nyilvános beszédben foglaltaktól. Az előbbi a satírában a rettegést is vizionálja, összetett meyerholdi avantgárd játékot sejtetve: „Ahogyan Rátkai Márton Polgármestere halálra ijedten, dermedt rettegésben szinte csak becsusszan a fogadó

<sup>74</sup> LUKÁCS 1951, HUBAY 1952, GYÁRFÁS 1951.

<sup>75</sup> JÁKFALVI 2011, 12.

ajtaján (második felvonás), vagy a harmadik és ötödik felvonás elszabadult, izgatott pánik-örülete, az Mejerhold filmfelvételekről, leírásokból ismert látomásához hasonlítható.”<sup>76</sup> Az utóbbi a profi vígjátékot dicséri, mely „egyszerű, közérthető és nem finomkodó”.<sup>77</sup> Végignézve-olvasva Gellért írásait és beszédeit, olyan kutató művész portréja rajzolódik elénk, aki érteni akarja a háború alatti és utáni világot. A realista ábrázolásként megnevezett színházi gyakorlatban a következő igazságok megértését kutatja: mi az alkotók viszonya a néphez, a nézőkhöz? Mi a rendező viszonya színészhez? Mi a politika?

Gellért 1951-től látványosan sokat nyilatkozik a néző és az alkotók viszonyáról. A rendező feladatait összegző-feltáró írásai, a *Helyünk a deszkákon* (1947), *A rendező alkotó munkája* (1951), *A rendezői alkotómunka kérdéseiről* (1952) és a *Rendezői gyakorlatom tanulságaiból* (1954) című szövegei háttérben különféle koncepcióval dolgozó rendezések állnak. Nézzünk csak egyetlen, az írások keletkezését tekintve középső évadot. 1951 februárját Gellért Háy termelési drámájával, *Az élet hídjával* kezdi nagyszínpadon, utána a kamarában *A revizor*, ősszel Pécsen *Ármány és szerelem*, 1952 januárjában újra nagyszínpadon a Majorral közösen jegyzett *Hamlet*, hogy tavasszal elérjen a realista formanyelv csúcsát jelentő kisteres rendezéséig, a *Ványa bácsi*ig. Láthatóan koncepció nélküli, leginkább improvizáltak tűnik a repertoárban vitt szerepe, s mivel a Nemzetiben sorakoznak a kiváló színészek, szereposztásbeli kényszert nem tudunk felfedezni.

Ugyanakkor észleli, mint mindenki más, hogy megváltozott a nemzeti közönség, a Nemzeti a „dolgozó nép” színháza, s a nézőtér is a dolgozó nép ül. Így kerül előtérbe a nyelvi nevelés gyakorlata. Látszólag, miként Sztanyiszlavszkij, Gellért is a színészeket neveli a hangsúlyozásra, a helyes kiejtésre, a poentírozásra. Mindez azonban a nézőknek szól, pontosabban annak a színházi szakmának, mely a szövetség konferenciáit és ankétjait szervezi. Gellért játéknyelvi triviálékat rendez sorba, de gondolatai sosem az előadások nézőihez szólnak, hiszen hozzájuk nem is érhet el. Tézisei a helyes színházi viselkedésről olyan párt- és kulturális funkcionáriusok tömegeinek szólnak, akik meghívottként az ankétok és konferenciák közönségét alkotják. Gellért felszólalásai részben illemkódexek.

---

<sup>76</sup> LENGYEL 2014, 134.

<sup>77</sup> LUKÁCS 1951.

„Színészeinknek meg kell tanulniok magyarul.”<sup>78</sup> Kitér a névelők használatára, s egy Major gyűjtötte hibás példát hoz: „Éljen Sztálin elvtárs, népek nagy barátja!” Beszél a mássalhangzó-illeszkedés törvényeiről: bátran mondjanak „éjjen”-t él-jen helyett. Beszél a hangsúlyozásról: „fejedelmi vérből származom”, majd kitér a kérdő hangsúly hibáira. A példák a nyelvhelyességtől elugorva dekontextualizált szemiózist kínálnak, s a hibákat leginkább a pártfunkcionáriusok beszédében teszik felismerhetővé – még évtizedek múlva is. Gellért a nagyon műveletlen színészt ostorozza konferencia-hozzászólásaiban, de a színes példák sora tréfamesterkedő játékosságát sejteti: a műveletlen színész csak szerep, valójában a nézőket és a kulturális pártvezetést újonnan alkotó tanulatlan proletárhoz szól minden sorával. A színésznek, azaz pontosabban a nézőnek, de leginkább a konferenciákat szervező politikusoknak kell a magyar nyelvhelyességgel foglalkozniuk.

Gellért szerint a rendezőnek is kutatómunkát kell végeznie, de ez nem könyvtári kutatást jelent. Beleérti a rendező műveltségét is a munkájába. A rendezőnek éppúgy át kell esnie a szerepértés fázisain, mint a színésznek, s el kell jutnia a helyzet átéléséig, mint minden színészének. De Gellért szerint a rendezőnek minden szereppel ezt el kell végeznie. „Sztanyiszlavszkij rendszere segítségével ma már sokkal jobban ismerjük a színész átélésének pszichotechnikáját, *de a rendező átélésének szükségességéről és sajátosságairól* kevés szó esik.”<sup>79</sup> A rendező a színésznek értelmezésbeli mozzanatokat vázolhat, leginkább úgy, hogy elképzei a meg sem írt jeleneteket. Gellért olyan óvó és irányító rendezői pozíciót vázol fel, melyet egyrészt sem tanítványai, sem kollégái nem igazolnak vissza, tehát ő maga nem így dolgozott. Másrészt ez az óvó szerep átvesz a színésztől minden felelősséget, levesz róla minden hibát. Gellért azt hangosítja a párt kulturális vezetése felé, hogy a formalizmus, a naturalizmus ideológiai hibáiért a rendező felelős.

S itt érünk el a politikai igazsághoz.

Nemcsak szakmailag, hanem politikailag is nevelni kell a színészt. Elméletileg és gyakorlatilag egyaránt. Elméletileg azzal, hogy (a rendező – J. M.) segíti a darab és legrészletesebben saját szerepe világnézetének megismerésében, gyakorlatilag pedig egyrészt azzal, hogy rámutat a szövegen belül azokra a szavakra, amelyek a legkifejezőbbben megértetik a színésszel az alak osztályhelyzetéből eredő

<sup>78</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 96.

<sup>79</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 93.

gondolatait, érzelmeit, vágyait akarátát. [...] Másrészt, ha küzd a színész világnézetében, emberi magatartásában, művészi elképzeléseiben a polgári csökevények ellen.<sup>80</sup>

Gellért példái az *Ármány és szerelem* Ladyje és Lujzája, a polgári, és nem a proletár értékrendet értelmező helyzetre mutatnak rá, mert utóbbiról sem neki, sem Majornak nincs tapasztalati tudása. Gellért hozzászólásai és írásai ezért is stílusbravúrok. Három évaddal az államosítás éve után meg akarja érteni az ideológiai fordulat színházesztétikai kérdéseit, tehát gyakorlatokra fordítja őket. Miként mozog egy szocialista realista színész? „Szenvedély nélkül, pátosz nélkül nincs szocialista realista színjátszás”<sup>81</sup> – jelenti ki. Peldái végigkövetik, mennyire reménytelen, amikor „szovjet színészekről ellesett mozdulatokat, öncélúan, átélés nélkül”<sup>82</sup> alkalmazzák a színészek, s mintaként ismét Bajor Gizit hozza, aki ruhájának uszályát felfogva, „gőgös kecsességgel” vonul ki Ladyként a színpad és az emlékezet teréből.

Gellért a példáit Bajor Gizi mellett rendre Rátkai Mártonhoz, Somlay Artúrhoz köti. Bajor februárban, Rátkai szeptemberben hal meg, Somlay novemberben lesz öngyilkos. Gellért nem tud tőlük szabadulni.

A kutató művész Sztanyiszlavszkijtől értelmezett pozíciója Gellért megszólalásaiban látható leginkább. Előadásaiban a rendező gyakorlati feladatairól beszél, az ideológiai kereteket gyorsan letudja. A rendezést nem tanulta, Sztanyiszlavszkij rendszerét előadásokból és filmekből követhette, így ötleteket hallunk, nem módszert. De konkrét példái jelzik, hogy a Hevesi Sándor megteremtette színpadi realizmus technikáját saját kérdéseivel kiegészítve viszi tovább. Átadja *A revizor* rendezésekor megoldatlannak tűnő helyzet provokálta gyakorlatát: miként lehet elindítani egy előadást. „Az utcáról csak pár perce bejött nézők nyugtalansága, mocorgása elnyomta a színpadi zajhatásokat, s így az ezekre épített expozíció összeomlott.” Részletezi, miként jutottak ahhoz a felismeréshez, hogy „a darab mondanivalójának és a polgármester jellemének megfelelő némajáték”-kal<sup>83</sup> ériék el a lecsendesedést és vele együtt a feszültség megnövelését.

<sup>80</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 94–95.

<sup>81</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 97.

<sup>82</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 97.

<sup>83</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 81.

Kérdezi és kutatja a néző helyét, mert tényleg érthetetlen, miért nevetnek és tapsolnak bele az előadásba, miért akasztja meg a cselekményt a *Viharos alkonyatban* ipari tanulók egy csoportja stb. „Örülünk annak, hogy a nép velünk együtt játszik”<sup>84</sup> – reagál minden (ilyen messzi beszédhelyzetből) érezhető irónia nélkül. A néző pozíciója felől keresi az előadás helyes ritmusát, s két szovjet mű rendezési nehézségeivel érvel: saját maga a *Vassza Zseleznova* egészét lassítja követhetetlen unalommal, Horvai elvtárs (sic!) a *Haza akarok menni* című Mihalkov-mű képei között tart túl hosszú szünetet. Jó drámák ilyesmi gondot nem okoznak – világlik fel a szövegből a ki nem mondott következtetés.

Gellért Nyugaton formálódott esztétikai preferenciái közé nem ezek a szovjet-orosz darabok, hanem Shaw tartozik. Pályáját nézve egyértelmű, hogy Shaw-n keresztül tanul meg rendezni, s Shaw társalgási színművein tudja elmagyarázni a rendezést. Még a Magyar Színházban, a Nemzeti kamarájában 1945-ben kezd *Blanco Posnet* előrúztatásával, majd 1947-ben az *Androkles és az oroszlánok*, 1948-ban a *Tanner John házassága*, 1950-ben a *Szerelmi házasság*, a *Pygmalion* 1953-ban és végül *A sors embere* 1958-ban az Ódryn. Nagyrészüket egyértelműen és feltűnően különbözik a repertoárkonceptiótól. Gellért rendezéseinek sorában értelmezve a Shaw-darabokat arra figyelhetünk fel, hogy rendezésméleti kérdések feltevésekor és megválaszoláskor fordul gyakran Shaw-hoz (szinte védekezően) hangsúlyozva, hogy saját vígszínházi múltja talán predesztinálja minderre. Az 1950-es évek magyar drámatörténeti diskurzusában Shaw életműve erősen kötődik a szalondramaturgiához, míg Gellért rendezései a valóság percipiálásának lehetőségeire épülnek. Gellért egészen korán, Csehov és Ibsen mellett, nagy realista szöveggént használja Shaw műveit, inspirálódik és inspirál. Csak hosszú évtized múlva rendeződik a történetírásban Shaw életműve oda, ahova Gellért is helyezte: a realista-naturalista szövegek közé.<sup>85</sup>

Mindenesetre Shaw-bemutatói felől érdemes a kortársak mondatát újraértelmezni: „Gellért Endre a magyar realista színház talán legnagyobb művésze volt.”<sup>86</sup> Amit az előadásokból őriznek a kortársi elemzések, azt sejteti, hogy Shaw kapcsán is a kis mondatok kis igazsága érdekli. Miként lehet szenvedélyesen fogalmazni, érzelmi és indulati háttérrel adni egy mondatnak, s a „polgári színjátszás

<sup>84</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 83.

<sup>85</sup> INNES 2000.

<sup>86</sup> CZÍMER 1996, 233.

sajátosságát”,<sup>87</sup> a helyzetkomikumot vagy *esprit*-jelenetet miként lehet a bohózat helyett szatírává változtatni. Gellért tanári és rendezői érzéke, tudása, érzékenysége és fegyelme nemcsak a közösség anekdotáiban kapcsolják a Nemzeti legendás rendezőjéhez, Hevesi Sándorhoz,<sup>88</sup> de kutatói vágyában is. Legendás többek között egy jelenete a *Pygmalion*ból,<sup>89</sup> ahol Higgins professzor és édesanyja egyszerű teázásánál szinte erőszakkal megállítja a színpadi időt. Gellért a színészekre bíz több üres percet, kezdjenek a csönddel egy társalgási színmű közepén valamit. Básti Lajos és Ladomerszky Margit emelkedik ki a többes szereposztásból, akik a csészek zörgésével, némajátékkal, apró mozdulatokkal éveket mutatnak meg magukból. Gellért a színházi tapasztalat időérzékelésétől igencsak eltávolodtat, mégsem válik a jelenet sem komikussá, sem patetikussá, mert az idő teatralizálásának ismerős percepcióját működtetve tette „realistává” a folyamatot.<sup>90</sup>

## Gellért színészpédagógiája

A kutató-kérdező rendezőt a tanító rendezőtől nem lehet leválasztani, bár Gellért csak színészeket tanít, s csak pár éven át. Igazán erős és elszabadult emlékekkel a vidékről felkerült lányok sűrítik a városi legendáriumot. Horváth Teri leginkább, mert ő tud beszélni tanáráról, Gellértről, a szép emberről. Kollégái, mondjuk a másik szép ember, Gábor Miklós, elbánik vele, hidegnek látják.

A színész tanszakot vezeti, s a színészet tanításáról már korán összegző állításokat tesz a *Színház és filmművészet* hasábjain. Legelőször is kiszámolja 1951-ben, hogy 1954-re 300 új színészre lesz szükség, akik a szakszervezeti képzéseken, kultúrversenyeken és a főiskolán tűnhetnek ki. Az első évfolyamra ötvenhat színészhallgatót vesznek fel, hatvan százalékuk munkás és szegényparaszt.<sup>91</sup> Esti színészképzést is indítanak, s Gellért beszél arról, hogy több tanár kell és nagyobb termek, mert így csak a kicsi akusztikát tanulják. Programot állít, elemez, kritizál. A gyenge színészképzés okát abban látja, hogy a tanárok művészek, akik a saját

<sup>87</sup> GELLÉRT Endre: A színészi alkotás egységes felépítése (1951). In: GELLÉRT 1981, 67.

<sup>88</sup> LENGYEL 2014, 126.

<sup>89</sup> CZÍMER 1996, 233.

<sup>90</sup> MÁTRAI-BETEGH Béla 1953, UNGVÁRI Tamás 1955.

<sup>91</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981, 54–55.

színházaikban betöltött feladataikra koncentrálnak, s az oktatásban „hat év óta rögtönzünk”.<sup>92</sup> Elvárja, hogy a párhuzamos osztályokban és általában színészképzésben egységes tanmenet legyen, s ehhez pedagógiai összegzést is publikál. A hallgatóknak kiadott feladatok úgy épüljenek fel, hogy az elsősök helyzet- és reflexgyakorlatokkal kezdenek, majd magánjelenetekből következzenek a párijelenetek, végül a tömegjelenetek. „Kezdet kezdetén néma gyakorlatokat adott fel, aztán indulatszót mondhattunk. Jaj, nem! Stb. Következő lépés: megadott két ellentétes helyzetet: öröm és bánat. E köré kellett kerekítenünk kis epizódot.”<sup>93</sup> Ő maga, aki az „érzelmeit mindig palástolta”,<sup>94</sup> az érzelmek megmutatását különösen tanította: az alapérzelmek mellett (bánat, meglepetés, öröm) a fizikai cselekvéseket is érzelmekhez társította. Sok mindenre taníthatók ezzel a hallgatók: „elvtársiasságra, hazaszeretetre, önfeláldozásra, hősiességre, hűségre, becsületességre, gyöngédségre, szerelemre, szerénységre...”<sup>95</sup>

Gellért fontosnak tartja, hogy a hallgatók először a saját életüket játsszák, utána alkossanak típust. „Vigyázta érzékenységünket, hogy le ne pattanjon, hogy be ne repedjen. Mindegyikünknek meghagyta eredeti, természetes formáját.”<sup>96</sup> Kollégái figyelmét felhívja, hogy a gyakorlatok drámaiak, s ne epikusak legyenek, a színház, s ne az irodalom fogalmaival dolgozzanak. Ezért, ennek megértésére tartja fontosnak az elméleti felkészültséget, s javaslatokat tesz, a hallgatók miként vegyék hasznát az elméleti óráknak. 1951-ben látható, hogy főként gyakorlati feladatokkal küzd a szakma, így Gellért a képzésben a tréningalapok elsajátítását szorgalmazza. A Nemzeti felől ekkor leginkább Gellért beszél a színészképzés igényeiről. Halála után majd Major folytatja, s viszi tovább teljesen magáévá téve az akrobatikus, a mozgásában képzett, a testét uraló színész ideáját.

A szocialista realista kánon azonban tekintélyhatalmi úton terjed. Sztanyiszlavszkij Staud Géza 1941-es próbálkozó és Hegedüs Tibor 1946-os rajongó fordításában olvasható,<sup>97</sup> a *Színészetika* és *A színész munkája* frissiben jelent meg. Az ankétok hozzászólásaiban, a nyilatkozatokban hallatszik, hogy 1951-ben nem is Sztanyiszlavszkij gondolatainak megértése, hanem a Sztanyiszlavszkij-

<sup>92</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981, 56.

<sup>93</sup> HORVÁTH 1978, 186–187.

<sup>94</sup> HORVÁTH 1978, 186.

<sup>95</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981, 57.

<sup>96</sup> HORVÁTH 1978, 186.

<sup>97</sup> SZTANISZLAVSZKI 1941. és 1946, SZTANYISZLAVSZKIJ 1949a, 1949b, 1950, 1951.

körök működtetése a szocialista realista színház intézményi feladata. A könyvben többször visszatérünk arra a megértési nehézségre, vajon miféle szocialista realista alkotásokhoz fértek hozzá a magyarországi művészek az alkotásaik jelen idejében, s többször elértünk a felismeréshez: bár a szocialista realista színházművészet az elsődleges forrásokat nagy példányszámban megjelentette, a hivatalos fordítások messze nem professzionalizmusukról, hanem lojalitásukról híresedtek el. Az a Sztanyiszlavszkij-módszer, mely a szamizdatterjesztés hálóját használva terjedt a negyvenes években, nem vált a Művelt Nép több tízezres kiadásgyakorlatában olvasottabbá. Ennek feldolgozása külön kötet tárgya lehetne, de eddigi tapasztalatunkból leszögezhetjük: a biztos és kizárólagos módszerré redukált eszme éppen a hibázás és a kísérletezés esendőségét vette el az alkotóktól. Az államosítás évétől idézett Sztanyiszlavszkij retorikailag éppen annyira a megingathatatlan politikai vezetők sablonhelyére kerül, mit Zsdanov, Révai, Lenin, mikor, melyik.

Úgy vélhetjük, mindez ideológiatörténetként nagyobb jelentőséggel bír, mint a színházelméleti kánon alakulása felől. A gondolatok szabad, jelöletlen, anekdotikusan használt idézése a színházi alkotók hivatkozási szokása maradt a kétezres években is. Ennek még a kétezres években is látható színházi eseménye a sokértelmű *Notóriusok* sorozat a Katona József Színházban, mely egyszerre idézi fel az ötvenes évek kommunikációs modelljét és viszi tovább anekdotikus idézés- és hivatkozásrendjét. Miközben a művészszínházak önreprezentációs múltértelmezése re-enactment formában áll elénk, a dokumentumok visszakereshetetlenek, és a múlt feldolgozása legendáriumgyűjteményként interpretálódik.<sup>98</sup>

Gellért a „tisztá magyar beszéd” megtanítását nevezi legfontosabbnak,<sup>99</sup> és ez nem a korábbi színházi beszéd ideáját megképző, a regionális köznyelvhez kényszerített megszólalást jelenti, hanem a valódi hangzás megtartását. Lőrincze Lajos dolgozik vele fonetikatanárként a főiskolán, vele dolgozza ki azt a technikát, hogy „ki-ki a saját nyelvén szólaljon meg”.<sup>100</sup> Gellért mániája a magyar nyelvi megszólalás kiemelése az orosz hullámokból, az ellágyuló mássalhangzók megkeményítése, a mondat dallamívének megtartása. Kultusztörténeti szempontból jelentős lehet, hogy Gellért az 1951-es konferencián megemlíti,<sup>101</sup> miszerint a

<sup>98</sup> KISS [philther–Katona].

<sup>99</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981. 57.

<sup>100</sup> HORVÁTH 1978, 185.

<sup>101</sup> SZMSZ 1951.



szocialista realista tapasztalatokhoz szovjetunióbeli útja és Mark Donszkoj *Gyermekéveim* című Gorkij-filmje kínál elemzendő tapasztalatot, de mivel mindez két Révai-idézet és -dicséret közé szorul előadásában, hatástörténeti következtetések levonásához meglehetősen bizonytalan szövegpozíciót kínálnak.

Tanárként mindenesetre erős csapatot hoz létre: Devecseri Gábor, Lőrincze Lajos, Hont Ferenc, Hegedűs Géza dolgozik vele. A feszültségmentes próba, a feszültségmentes oktatás eredményeket hozott, Gellért gyakorlatának rekonstruálásakor érdemes újragondolni, miként jutott el addig, hogy az akadémia eredeti funkciója szerinti működését (egy színház – egy formanyelv) nyitottabbá tudja tenni. A felismerés fázisait nem rögzíti se naplójegyzetekben, se feljegyzésekben. Az anekdotikus emlékezet összegyűjti, mennyit vesződik diákjai sorsával.<sup>102</sup> Bár nem igazgató, hogy tárgyaljon elhelyezésükről, helyet keres nekik, követi őket. Soós Imrét megnézi Debrecenben, Avar Istvánt a Nemzetiben beteszi egy szerepbe, nem azért, mert tehetséges, hanem mert az apja börtönben ül.<sup>103</sup> Tanárként még eleget tesz egy vizsgának 1958-ban, amelyben Bodrogi Gyulának keres méltó, nagy szerepet: Napóleon lesz Shaw darabjában. Ez az iskolai feladat a halála előtt bemutatott utolsó rendezése az Ódryn, így és ekként a választott Shaw-szöveg mondatait az emlékező közösség jelentésnek őrzi. „Egyetlen egyetemes szenvedély van: a félelem.”<sup>104</sup>

Harmincévesen kezd tanítani, fiatal, amikor Soós Imre megöli magát, fiatal, amikor kivégzik tanítványát, Földes Gábort.<sup>105</sup> 1958 augusztusában a *Peer Gyntre* készül éppen, s a próbák alatt éri a hír. Az emlékező közösség úgy rögzíti, ez az a pillanat, mely a tanítás lehetőségét és a túlélés ösztönét összeköti pályáján. „*Peer Gynt* felújítását vezette, az Örültek háza képéhez érve zokogásban tört ki.”<sup>106</sup> Gellért a lélektani realista színház percepcióját működtette, ő maga is eszerint a megkonstruált rendből nézte, mi történik a világban, s ennek a percepciónak mint rendnek az összeomlását érti meg 1958-ban a *Peer Gynt* próbáján. Peer nem engedi szemét bemetszetni, a valóságot akarja látni.

---

<sup>102</sup> ABLONCZY 2017, 3.

<sup>103</sup> NORDIN 2013.

<sup>104</sup> ABLONCZY 2017, 5.

<sup>105</sup> KOVÁCS 2011, 21–40.

<sup>106</sup> ABLONCZY 2017, 3.

## Gellért emlékezete

Gellért színházszakmai emlékezete az öngyilkosságot és a realizmus mániás szenvedélyét párhuzamosnak véli és összetartozónak tartja főleg azért, mert az öngyilkosság Gellért esetében hosszan nézhető, követhető folyamat. A „két halála közt”<sup>107</sup> eltelő pár hónap újrajátszás, különös re-enactment. Major, kapkodó-kétségbeesett segítségként, felújíttatja a *Ványa bácsit*, Gellért elismert remekét, hogy a siker boldogságemléke visszarántsa az életbe a halálba vágyót. Azt írja neki:

A színházban nincs olyan nap, hogy ne éreznők fizikai hiányodat. [...] Várunk, terveink vannak konkrét elképzelések is arra, hogy képzeljük a jövőt. Alig várom, hogy ezekről személyesen is beszélhessek veled. Üzenetedet még egyszer köszönöm, és kérlek, mondd meg, bemehetnék-e egyszer hozzád. Sokszor ölel és a találkozást nagyon várja. Tamás<sup>108</sup>

Barátai a színházban mindenkit mozgósítanak, 1958-ban Illyés is megijed.

Ezelőtt néhány hete csak azt írtam, szeretettel gondolok rád. Most azt teszem hozzá: sok önzéssel is! Magad sem gondolnád, mennyire hiányzol. Nem igaz, hogy mindenki pótolható. Van egy munkám a fiókomban, amely örökre ott marad, ha te nem igényled.<sup>109</sup>

A gyógyulást, az új világ reményét, a túlélés várt közös lehetőségét Aczél is érti, s gyorsan, 1958 decemberében kinevezi az „1958/59-es színházi évadra a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Osztálya mellett működő Színművészeti Tanács tagjává”.<sup>110</sup>

Gellért közben a János Kórház idegosztályán fekszik. 1958 karácsonya környékén a teljes társulat ír neki, a régi barátok is levelekkel árasztják el. A Gellért Oszkár hagyatékában megőrzött dokumentumokból kiderül, hogy 1959 tavaszán a gyerekei is üzennek neki, az óvónéni írja le helyettük mondataikat. Sokan állítanak

<sup>107</sup> ÁDÁM 1994, 20.

<sup>108</sup> Kézirat, dátum nélkül, Nemzeti Színház boríték, A4-es lap. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3451/70/21.

<sup>109</sup> Kézirat, írólapon, a boríték címezése: János kórház, idegosztály. PIM, Kézirattár, V. 3451/71/2.2. 1958. december 18. Gellért Oszkár-hagyaték.

<sup>110</sup> Művelődésügyi Minisztérium fejlécs papír, Aczél György s.k. aláírással (a miniszter első helyettese) 1958. december 11. (postabélyegző: 17.) PIM Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3451/70/2.

jövőképét elé. Ezzel szemben Benedek András fikcióban megfogalmazott, romanticizált állítása ismertebb halálmozzanatként terjed el. Benedek 1987-ben, Major halála után megjelentetett kis kulcsregényében hangsúlyozza, hogy Gellért öngyilkossága az egyetlen lehetséges válasz 1956 leverésére. Gellért egyike lesz azoknak, akik zárt osztályokon, gyógyszerek és elektrosokkok támogatásával szenvedik a levert forradalom kiváltotta poszttraumás stressz fázisait, s nem lelnek menedéket. Gellért 1958-as, első öngyilkossági kísérletét a közösség cselekvési lehetőségeként értik sokan, s ez a felismerés, mely a veszteség elviselhetetlen terhére az egyetlen választ az élet megszüntetésében látja, minden közösséget pánikba kergeti. Gellért depressziója a művész, a nemzet, az ország depressziójának képe, mely az önfeladás és visszavonulás bölcsként eldöntött folyamatát mint egyetlen lehetséges cselekvési lehetőséget ábrázolja.

1956. október 24-től a magyarországi színházakban forradalmi bizottságok jöttek létre – biztosítani az üzemszerű működést. Ezek a bizottságok indulati érveléssel és kontrollálatlan érzelmi impulzusok hatása alatt hoztak döntéseket: az Operettben például Gáspár Margitot a lincseléstől kellett megmenteni. Gellért nem ment el a társulati ülésre, egyes emlékezők szerint azért, mert a „Corvin Áruház melletti egyik tűzfalra Majoré mellett az ő neve is fel volt firkálva: „Vesszen Major, vesszen Gellért.”<sup>111</sup> A hagyatékában azonban fellelhető egy kézzel írott levélféle, amit a Nemzeti Színház Forradalmi Tanácsának írt.

A N.Sz.F.T. október végén arról értesítette a színház dolgozóit, hogy főrendezői állásomról önként lemondtam. Erről a sajtó útján a szélesebb közvélemény is tudomást szerzett. Az igazság az, hogy önkéntes lemondásomról velem senki sem személyesen, sem telefonon, sem levélben nem tárgyalt. A F.T. az általa történt leváltásomat megkérdezésem és meghallgatásom nélkül az önkéntesség ostyájába burkolta. Tiltakozásomra, mint arról a színház dolgozói is tudnak, bejelentését helyesbítette. Nekem is levelet küldtek, amelyben: »örömmel értesítettek, hogy a N.Sz.F.T. további munkáimra igényt tart.«<sup>112</sup>

Mindezek után nem nehéz észlelni, hogy Gellért 1956 után csak más színházi nyelven tud megszólalni. Czimer József, a Néphadsereg Színházának fődramaturgja

<sup>111</sup> LENGYEL 2017, 131.

<sup>112</sup> Nehezen olvasható, noteszlapokra írt kézirat. Dátum nélkül. Nemzeti Színház Forradalmi Tanácsa. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/12.

ezt „átszállásnak” nevezi,<sup>113</sup> hiszen a színházi üzem folyamatát éppen a hagyományok rendje miatt apránként változtatni nehezen lehet, de másik vonatra fellépni igen. Ez a másik vonat, Gellért esetében, 1956 forradalmának magasztos, követhetetlen, lelkesült és bukott kísérlete után a kínai színházi gyakorlat felől érkezett. Félretéve Czímer hasonlatát, de megtartva gyakorlati tapasztalatából adódó tézisét, egyértelmű, hogy 1956 után Gellért más, radikális színházi nyelvi megszólalást keres. A színháztörténeti folyamatok elemzésekor ez a megszólalásbeli másság a repertoár összetételén látszik mérhetőnek, a konkrét előadások mikroelemzése azonban a játékn nyelv megváltozásának mikéntjét is mutatja.

Gellért Endre a Nemzetiben 1956 után csak két lényeges új bemutatót tart.<sup>114</sup> Az első Brecht 1957 januárjában. Brecht új drámaszerző a magyar repertoárokból, s hangsúlyoznunk kell, hogy a magyarországi nagyszínházi keretekbe Gellért hozza be.<sup>115</sup> „Brecht mind azidáig a Nemzeti Színházban és általában a kommunista hivatalos állásfoglalásokban mintegy tabu volt.”<sup>116</sup> A *Jó embert keresünk*<sup>117</sup> bemutatásával Gellért szavakat, helyzeteket, megszólalási formát keres, s miként kitértünk rá, a szavakon túli érzelem lehetséges teatralizálása foglalkoztatta. A brechti bemutató a nyelvi kísérletezés keretein túl az igazmondás lehetőségére is emlékeztet 1957 tavaszán. Kiss Gabriella idézett Philther-tanulmányában részletezi, miként változtatja Gellért jelentésszerű epilógussá Gózon Gyula vízárusi monológját. A „Fény Fiaihoz fohászoló Wang ezt mondja: „[...] álmomban láttam az én kedves húgomat... Sen Tét nagy szorongatások között, a folyóparti nádiban, ott, ahol az *öngyilkosokat* szokták megtalálni.”<sup>118</sup> Gellértnek segítségre volt szüksége, mert az igazmondás lehetőségével, a valóságállítás és a stabil realista színházi keret megingásával küzd. Feldolgozhatatlan az észlelt valóság és az azt állítássá formáló nyelvi konstrukció széttartása – ezzel a felismeréssel áll neki, kétségek között, utolsó nagy formátumú színházi mondatának, a *Peer Gynt*nek. Közössége mentális

---

<sup>113</sup> CZÍMER 1996, 233–234.

<sup>114</sup> A harmadik bemutatójának, Gosztanyi János 1958 áprilisában indult *Rembrandt* című drámájának hatástörténeti nyoma nem mutatható ki.

<sup>115</sup> KISS [philther–Gellért].

<sup>116</sup> CZÍMER 1996, 233.

<sup>117</sup> HERMANN 1957, DEMETER 1957.

<sup>118</sup> Eredetiben így: „De ezt nem hiszem, mert álmomban megjelent nekem Sen Te, és elmesélte, hogy a nagybátyja fogságban tartja. Ó, Fény Fiai, gyertek vissza azonnal, és keressétek meg.” BRECHT 1964, 338.

állapotát továbbra is a rendszer, s nem az egyén betegségeként látja, így sodorja a művészi közösség saját tagját a halál felé.

Németh Antal 1941-es nemzetis előadása után Gellért látja meg, talán éppen Shaw-elemzése okán, Ibsen e művének a valóság érthetlenségét tematizáló felületét. Gellért 1958-ban Grieg romantikus zenéjét elő sem véve egy „fiatal norvég zeneszerzőt” kér fel,<sup>119</sup> a díszlet vetített, raszteres képeinek sora<sup>120</sup> távolítja a megszokott percepciók gyakorlattól.<sup>121</sup> Gellértnél Peer gonosz és rossz, züllött és hazug, s végül (nem véletlenül) az a Ladányi Ferenc játssza el, aki a Színházművészeti Szövetség főtitkára „a kornak jelentős társadalmi befolyású művésze”.<sup>122</sup> Ibsentől tudjuk, hogy Peer mesés átokfutását egyetlen mozzanat tudja megállítani: amikor a látása kerül veszélybe. Másként látni, másként észlelni a világot biztos határátlépést jelent. Ezt a határt az 1958-as nyár után Gellért egyértelműen nem lépi át.

Az ibseni dramatikus játékhagyomány a realista színház eszközzrendszerével tudja sikeresen megfogalmazni a mesék, a látomások birodalmának és az észlelhető valóságnak a párhuzamos gyakorlatát. Ibsen a valóság konstrukciójának összetett drámai formáját eltávolítja mind a goethei-fausti klasszicista, mind madáchi-tragédiás romantikus játéknyelvtől, s a meiningeniek gyakorlatára építve a színházat az észlelt és a konstruált valóság filozófiai keretének megjelenítésére használja.<sup>123</sup> Gellért pályáíve 1945 és 1960 között e felismerés mentén is követhető.

A kortársak Gellért Endre életművét a lélektani realista színházi fogalmazás mintájának vélik, a kultusz kutatás azonban megdermed, értelmezhetetlen helyzetként áll szemben Gellért öngyilkosságával.<sup>124</sup> A kortársi értelmezés elfogadja, hogy a kilépés (az életből vagy a térből) az egyetlen lehetséges válasz, ha a látott, az érzékelt és a megnevezett valóság között lehetetlen kapcsolatot teremteni. Ezt a kultuszban a Benedek-féle fikciós kulcsregény csak erősítette. A levéltári dokumentumok között fellelhetők Gellért rendezőpéldányai, naplóbejegyzései és családjának írt levelei is. A nem túl bőséges dokumentáció

<sup>119</sup> Más forrás szerint a hideg zene helyett mégis a romantikus dallamok hangzottak fel. „A partitúra meg is érkezett, de az olyan modern hangzásokkal kísérte volna a drámakölteményt, hogy Szabolcsi Bence javaslatára maradt Grieg.” ABLONCZY 2017, 9.

<sup>120</sup> CZÍMER 1996, 235.

<sup>121</sup> BALOGH 2006.

<sup>122</sup> CZÍMER 1996, 234.

<sup>123</sup> KOLLER 1965, 101–110.

<sup>124</sup> Pártos Géza disszidálása idéz elő még ehhez mérhető hallgatást.

sajátossága, hogy mind a kortársak elől elrejtőző Gellértet mutatják. A rendezőpéldányaiba beleshettek ugyan a színészei, miként Tolnay Klári tette, de sosem képezték a közös olvasóelemzés részét. A magánlevelek szintén nem. A realista színházi kánon kultusz kutatását e felület felől is érdemes megkezdeni.

Gellért Endre az első háború legelején született, a Móricz-féle realizmus az anyanyelve, a *Nyugat* a családja. Verseket ír,<sup>125</sup> jól tanul,<sup>126</sup> reálgimnáziumi érettségit tesz.<sup>127</sup> Gellért Oszkár erős, óvó nagycsaládja egész életében vigyáz rá. Szüleihez és testvéreihez nem egyszerűen rokoni kapocs köti, ők egymáséi. A két háború túlélése közben és után ezek a viszonyok infantizálódnak, a gyerek mindig gyerek marad. Ez a megküzdési mechanizmus segít a háborús-traumatikus helyzetek túlélésében, de megőrzésében is. Gellért alkotóként erre támaszkodhatott. Életrajzának saját mondatai is a családot és a háborút állítják az ön-elbeszélés középpontjába.

Budapesten születtem, 1914 október elején. Édesanyámnak tanítónői oklevele van, apám író, éveken keresztül a *Nyugat* társszerkesztője, 1919-ben sajtófőnök. A felszabadulás után rehabilitálták, jelenleg ny. Miniszteri osztályfőnök, a szerzőjogi bizottság elnöke. A Magyar Írók Szövetsége Költői Szakosztályának elnöke, Kossuth-díjas. Három bátyám van. A legidősebb a Művelt Nép Könyvkiadó Vállalatnál lektor, a középső szakképzett nyomdász, most korrektor a Hungária Nyomdában, a legfiatalabb a Pest Megyei Bíróság Büntetőtanácsában beosztott bíró. Iskoláimat a Margit krt-i és a Bükk Szilveszter ucai (sic!) elemi iskolában és Berzsenyi Dániel Reálgimnáziumban végeztem. Érettségi után, 1932-ben beiratkoztam a Színművészeti Akadémiára, ahol 1935-ben kaptam diplomát. Előbb a Magyar Színházhoz, majd a Vígszínházhoz szerződtem, ahol már akadémista korom óta több ízben játszottam. Tagja voltam a Hont Ferenc vezette Független Színpadnak. A Színészkamara megalakulásakor nem vett fel tagjai közé, csak egy évvel később, 1939 végén kaptam, ha nem is szerződést, de működési engedélyt. Ezzel az engedéllyel nem éltem, hanem előbb egy óranagykereskedőnél dolgoztam, mint könyvelő, később pedig a Nyugat Könyvkiadó Vállalat tisztviselője és lektorként működtem. Közben, 1939. február elején behívtak katonának, 1940 november 20-án szereltem le mint hadapród őrmester. Leszerelésem után kineveztek t. zászlósna, s 1941 tavaszán a »délvidéki bevonulás« idején újra behívtak. Ekkor kb. két hétig teljesítettem szolgálatot. Hadműveleti vagy tisztogatási akciókban nem vettem részt. Mivel

<sup>125</sup> Kamaszkori versei kitépett füzetlapokon, 1932–1934. PIM–OSZMI, Kézirattár, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.

<sup>126</sup> 1924. június 20. Elemi népiskolai bizonyítvány: mindenből kitűnő. Vallása r.k. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/8.

<sup>127</sup> 1932. június 2. Berzsenyi Dániel Reálgimnáziumi érettségi, természetrajz kivételével mindenből jeles. PIM, Kézirattár, GELLÉRT Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/8.2.

származási okmányaim beadásával szándékosan késlekedtem, legközelebb csak 1942. őszén hívtak be. A keleti frontra akartak küldeni, de parancsnokomat (Varannai szds.) magánkihallgatáson sikerült meggyőzőnöm arról, hogy én ezért az ügyért nem harcolhatok. S így leszereltetett. 1944-ben hívtak csak be újra, Velencére, a Gázvédelmi- és Vegyiarc Egységhez. Ettől az alakulattól szöktem meg először 1944. októberében, amikor Erdélyből visszavezényeltetve hetekig nem jelentkeztem. Mikor a helyzetem Pesten tarthatatlanná vált, újra kellett jelentkeznem ide. 1944. dec. 6-án Kisvelencén átszöktem a felszabadító Vörös Hadsereghez.

Budapest felszabadulása után jelentkeztem a Nemzeti Színházban, ahol eleinte mint színész és segédrendező, később mint rendező, jelenleg mint főrendező dolgozom. 1945 óta tanítok a jelenlegi Színművészeti Főiskolán. 1946 decemberében kineveztek rendes tanárrá, majd 1948-ban a színésztanszék vezetőjévé. Tanácsstag vagyok a VIII. Kerületben, a Színház- és Filmművészeti Szövetség és a Magyar-Szovjet Társaság vezetőségi tagja, a *Színház- és Filmművészet* c. lap szerkesztőbizottsági tagja.

1947-ben 3000 forintos ösztöndíjjal hat hetet voltam Párizsban, 1949-ben kiváló munkás lettem, s részt vehettem egy két hetes csehszlovákiai élmunkás üdültetésben. 1950-ben Kossuth-díjat kaptam s egy magyar kultúrdelegáció tagjaként három hetet tölthettem a Szovjetunióban.

1950 nyarán megnősültem, feleségem Regéczy Margit a Magyar Rádiónál dolgozik mint bemondó.<sup>128</sup>

Gellért önéletrajza a munkáltatónak készülhetett 1950 körül, miniszteriális általános adminisztrációra. Nyelve az 1945–1946-os igazolóbizottsági beszámolók nyelve, azonban a leírt értelmezői keretek a hivatalos elvárásokon túl a családra különös figyelmet fordítanak. Majorhoz, Honthoz viszonyítva szinte osztálykülönbséget jelent a *Nyugat* családi közege. Ő a „Vásott fiú”,<sup>129</sup> aki Babits, Kosztolányi, Karinthy mellett nő fel, örökli a tréfák, az ugratások szecessziós nagyelbeszlő ívét mint kommunikációs formát. A Benedek-féle *Torreáadorban* és majd’ minden memoárban leírt nagy sztorik, köztük Sinkovits „felakasztása”, mind egy cselekvésre képes, történeteket generáló aktív alkotót mutatnak, akinek játékossága a színházcsinálás folyamatos, színházon kívüli lételméleti szükségszerűségét sejteti.

Gellért ugyan a *Nyugatban* nő fel, de ő az a realista színházi alapító mesterek közül, aki leginkább kötődik Budapesthez. Ő az, aki nem utazza be Európát a harmincas években, mint Gáspár, Várkonyi, Major, nem diákoskodik Párizsban vagy Bécsben, mint Radnóti, József Attila, Szűcs László, az idősebb generáció

<sup>128</sup> Kézirat, írólapon, néhol nehezen olvasható. Dátum nélkül. PIM, Kézirattár, GELLÉRT Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/10.

<sup>129</sup> Gyárfás Miklós jellemzése: ABLONCZY 2017, 3.

tagjai. A peregrináció Gellért életében huszonöt éves korától a háborúhoz köti az utazások emlékét. Tábori postán rendszeresen ír szüleinek 1939-től 1944-ig tartó sorozatos katonai szolgálata alatt.<sup>130</sup> Az első katonai behívójakor 24 éves színészdiplomás: „Az elhelyezésem elég romantikus. Az istálló fölött alszom a padláson. Szalma nincs, a száraz kukoricalevél és babszár, amin alszom, elég kényelmes. Csak zörög! A cserepek közt átragyognak a csillagok. De mi lesz, ha majd eső jön? Bocsánat a koszos levlapért, de már előre megvettem és jobb hely hijján (sic!) a gázálarcban rejtettem.”<sup>131</sup> A háború alatt lektori jelentéseket ír, főként angol könyvekről,<sup>132</sup> s a katonai szolgálat kimenőiben verset mond. Major, a nagy versmondólegenda Gellért búcsúztatóján felidézi: „Azután egy sovány, szőke fiatal ember jelent meg a Vigadóban rendezett németellenes esteken, vagy a Vasas Szakszervezetben, fekete ruhában – pedig kétszeresen is veszélyesek voltak ezek a fellépések az számára, mert katonai szolgálatot teljesített és az ott kapott kimenővel élt, hogy elmondhassa Petőfi, Ady vagy József Attila verseit.”<sup>133</sup> Major igyekezett Gellértet is a munkásmozgalom aktív részeseként ábrázolni, hacsak egy pillanatra is, de a kortársi emlékezetben még világos volt, hogy Gellért városi helyei fiatal korában mások, mint Major és Várkonyi kávéházai. Más kávéházakba járnak, más témákban harcosak, más színházi nyelvet beszélnek. Gellért Major iskolájában óriási rutinra tesz szert, hiszen 1945 után a Nemzetiben szinte magánszínházi tempóban kezdenek dolgozni. Segédrendezőként Major mellett a *Bánk bánnal* kezd, majd azonnal a *Viharos alkonyat*ot varrják a nyakába. Az államosítás fordulójáig, két évad alatt tizenöt előadás rendezésével tanulja meg a szakmát, s ez a leterhelés talán magyarázza, hogy miért Major és a nemzeti színészeinek hagyománya kíséri pályáján. Gellért azonban, Majortól, Honttól és Gáspártól eltérően, Párizst csak 1947-ben fedezi fel, a nyelvet nem beszéli jól, s fontos, hogy turistaként, nem diákként, s túl későn, már több évi nemzetis tapasztalattal jár a háború utáni francia fővárosban.

Ma és holnap nagy ünnep: a felszabadulás 2 éves évfordulóját ünnepli Páris.  
Hangszórók szólnak, az utcákon táncolnak az emberek egész reggelig. Holnap

<sup>130</sup> Gellért Endre hdp. 2/1 század, 12. Tábori posta. 1940. augusztus 1. postabélyegző. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3195/201.

<sup>131</sup> Gellért Endre karp.tiz., 12. Tábori posta. 1939. szeptember 19. postabélyegző. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3195/200.

<sup>132</sup> PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V.3819/31/1–2.

<sup>133</sup> MAJOR 1960, 594.



talán mi is részt veszünk, mert ma csak néző voltam. A franciával elég rosszul állok. Az újságot nagyrészt megértem, de a beszédet annál kevésbé. Persze szorgalmasan járok moziba, hogy hozzászoktassam a fületem. A színházak majd csak most nyitnak úgy hogy abba is belekóstolhatok.<sup>134</sup>

Gellért Endre soha többé nem jut el Párizsba. A *Nyugat* családi és szellemi örökségét beépíti a szocialista realista színházművészet létrehozásába, ez pályája emlékezete. Pedagógiai megérzései a feszültségmentes próbákról és színházi kommunikációkról csaknem elfelejtődnek, a realista koncepciót viszonyelemzésként hordozó elemzései színészei szerepértelmezéseiben azonban követhetők. Bessenyei Ferenc és Sinkovits Imre, miként Mészáros Ági és Szörényi Éva színészi felkészültsége, a nála kis szerepekre beugró Pártos Géza teljes rendezői oeuvre-je mind Gellért munkájára emlékeztet. Gellért színházszakmai emlékeztetét, miként elemzésem első mondatában leírtam, felül- és átírja 1960-ban elkövetett öngyilkossága. Hatástörténetileg látványos döntések sorával kirajzolódik az a közösségi léthelyzet, mely szavakat nem találva a valóság feldolgozhatatlan eseményeire – színházilag épített valóságban kezd beszélgetni. Pártos Géza pár évre rá, mielőtt elhagyná az országot, Sarkadit rendez a Madáchban, az *Oszlopos Simeont*, majd Gellért és Major tanítványai, a következő nemzedék már tematizálja az öngyilkosságot. Zsámbéki és Székely is a *Sirállyal* kezd Kaposvárott és Szolnokon 1971-ben, Ascher az *Öngyilkossal* folytatja 1988-ban Kaposváron, míg Székely Gábor a Nemzeti Színházból 1984-ben Bulgakov *Menekülésével* megy át a Katonába.

Gellért életművének értékelését csak Majorral zárhatom, aki a „Mesterek és tanítványok” rádióbeszélgetésben 1984-ben, kicsit már az élőbeszéd összefüggéstelenségében és a túlélő paternalizmusával, kimondja: a Nemzeti legnagyobb, akár a mai színházi realista kommunikációt megalapozó korszakának „jó felét” Gellért hozta létre „egész magas színvonalon”.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Gellért Endre levele Párizsból szüleinek, 1947. augusztus 27-i postabélyegző. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3195/204.

<sup>135</sup> MAJOR 1984, 1.

## Hont Ferenc és a szintetikus realizmus

„Tiszteletre méltó ember a Feri.”<sup>1</sup>

„Hont volt a két világháború között a legnagyobb színházi ember.”<sup>2</sup>

„Feladatok megoldása közben alakítja az ember önmagát.”<sup>3</sup>

Hont Ferenc a realizmusról folytatott beszéd alapító mesterei közül az egyetlen, aki ténylegesen megjárja a frontot, aki munkaszolgálatosként szovjet fogolytáborba dezertál, aki egy teljes évet tölt Moszkvában. Ő az egyetlen, aki megtanul oroszul, s akit a harctéri trauma, a munkaszolgálat és a pártszolgálat is meggyötör.

Hont Ferenc egymagában is képes lett volna létrehozni a szocialista realista színházesztétika értelmező szakirodalmát. Publikált írásai és publikálatlan naplói méretre a legsúlyosabb életművet állítják elénk, melynek hatástörténete azonban foszladozott, a személye körüli hallgatás burka feltörhetetlen. Hont, az avantgárd színházi formációk forradalmár génusza, a szocialista realista színházesztétika elméletének kidolgozója, a magyar színháztörténet-írás egyik motorja körül olyan üres az emlékezői tér, mintha disszidens (mint Pártos Géza) vagy ötvenhatos forradalmár (mint Háy Gyula) lett volna. Pedig éppen ellenkezőleg, Hont itthon maradt, a Rákosi-korszak ideológiai játszmáiban olyan aktívan vett részt, mint sokan mások, sőt 1956. október 25-től „egyfolytában a P(árt és ) T(ömegszervezetek) O(sztálya)-n” dolgozik, a Tájékoztatási Hivatalt vezeti, végig a Parlamentben van „Kállai, Kádár mellett (előbb a rádiónál)”.<sup>4</sup> Bár „1956. október 31-én megalapítottuk az MSZMP-t”,<sup>5</sup> óriási életműve hideg, messzi bolygóvá távolodott.

A Hont-életműhöz kötődő szocialista realista fogalom színházesztétikai kereteit kutatva a Hontot körülvevő emlékezői térnek az üressége is láthatóvá válik, s a szocreál színházi fogalmának honti defincióján túl a megértési szándék is sürgetően jelentkezik. Hont színházi életműve megközelíthetetlen annak megértése nélkül,

<sup>1</sup> GYARMATI 2014, 358. 1938. december 27-i bejegyzés.

<sup>2</sup> KOLTAI 1986, 65.

<sup>3</sup> HONT [é. n.], 36. füzet, 36. (1971. december 15.)

<sup>4</sup> CSISZÁR 2007, 200.

<sup>5</sup> HONT [é. n.], 21. füzet, 60. (1957. február 3.)

milyen közösségi dinamika írja át az ideológiai és gyakorlati terepen is avantgárd elkötelezettséggel dolgozó rendező munkáját.

Hontról tudható, hogy „szocialista konfliktusban”<sup>6</sup> élt. Úgy élte meg, hogy nélküle „kultúrpolitikánkban, különösen a színházi területen nehezen javíthatják ki a hibákat. Tevéleges részvételemmhez viszont bizonyos fokú operatív és természetesen politika-hatalmi funkció szükséges. Ha ilyet vállalom, az alkotás sínyle meg. Ha nem vállalom, szocialista kultúránk és társadalmunk látja kárát...”<sup>7</sup> A szocialista konfliktus dramatikus kerete, s ezt Hont színházi emberként tudja, a konstruált nyelv. Hont a ki nem mondható dolgokat túlbeszéléssel és túlírással fedi. Radnóti Miklós tanácsára 1941-től naplót vezet.<sup>8</sup> A napló a feladatok és a megoldandó helyzetek labirintusát építi elénk, a napi küzdelmet és a kínlódást, de abban a megértési lázban, mely 1941-től dokumentáltan ég benne, a megtörtént dolgok, például a történelem maga, észrevétlen marad. A Napló létrehozza, a kortársak pedig elfogadják azt az egyetlen narratívát, mely Hont háború utáni életében kizárólagos életkonstrukcióként vihető tovább: „a párt a családom”.

A „párt a családom” első hallásra ismerősnek vélt affirmatív jelszó az ötvenes évek kommunista nyelvhasználatából, Hont naplójában azonban a mondat konkrét és amennyire lehet, ideológiamentes. Konkrét, mert Hont körül nem marad senki, mire hazaér a munkaszolgálatból. Konkrét, bár a napló nem említi, hogy Hont teljes családját, bátyját és szüleit is a szegedi gettóból viszik el és gyilkolják meg. Hont saját és naplója figyelmét is kommunista elkötelezettséggel a jövőre, a bekövetkező feladataira irányítja, s a kortársak naplóírási szokásrendjétől meglehetősen eltávolodva még a Naplóban sem mondja ki azt, ami vele megtörténhetik. Sem 1945-ben, sem később nem találja meg a nyelvet annak elmondására, miként élte túl a háborút, a munkaszolgálatot, a frontot. Az egyetlen elképzelhető és mondható narratíva a hősi harcosé, aki pártutasításra vonul a frontra, ott átszökik a győzedelmes szovjet seregekhez, azokat információval látja el, s fontos és illetékes kommunistaként térhet haza.

Hont valóságát hősi narratívaként az egész háború utáni budapesti világ segítően építi. 1945-ben a túlélés érthetlenségével és a helyzet nyelvi

---

<sup>6</sup> CSISZÁR 2007, 196.

<sup>7</sup> CSISZÁR 2007, 195–196.

<sup>8</sup> A Hont-napló Hont Ferenc fia, Hont Iván gépiratában olvasható a PIM–OSzMI Kézirattárában.

paradoxonával Szép Ernő küzd meg *Emberszag* című regényében, de mondatai évtizedekig, talán Kertész Imre Nobel-díjáig nem tudják elindítani a túlélésről folytatható beszédet. Hont és naplója helyett leginkább Gyarmati Fanni és Ortutay Gyula *Naplója* beszél.<sup>9</sup> A hármat együtt és párhuzamosan olvasva, lényegében 2009 után nyílik meg egyáltalán, válik talán láthatóvá Hont Ferenc másik, összetetten megélt világa.

A szocialista realista színház ideológiai kereteit megteremtő alapítóatya nézőpontja a jövőt létrehozó kommunista emberé. Hont a klasszikus avantgárd harcosságával a realista színház utópiáját teremti meg elméleteiben, létrejött előadásai a politikai tömegszínház ideáját keresik – bár az államosított közsínházi játék kereteiben elbuknak.

### Az avantgárd művész és az elkötelezett forradalmár

A szocialista realista esztétika Hontnál avantgárd, elkötelezett és közösségi. Ennek a mozgalmi esztétikának a kialakulását saját és barátai emlékezete 1927-re datálja, tehát húszéves korára. Hont Szegeden, a szegedi avantgárd mozgalmakban nő fel. Miután kirakják a piarista gimnáziumból, létrehozza az Igen csoportot.<sup>10</sup> Berczeli Anzelm Károly *A bányász és csillagász* című misztériumjátékát adták elő rendezésében. Hont előbb ismeri a berlini, a francia és még a New York-i színházat is,<sup>11</sup> mint a pestit. A német színházban Piscatortól, Párizsban Gémier-től megtanult avantgárd formanyelv és a szegedi kollégiumban megélt mozgalmi elkötelezettség itt, vidéken az *avantgárd* nacionalista tematikához fordul<sup>12</sup> formációját hozza létre. Míg Pesten Kassák és köre, illetve Palasovszky Ödön Zöld Szamár Színháza lép fel kortárs orosz és kommunista német és francia szövegek fordításaival, addig Hont a honfoglalás előtti magyar színjátszást keresi. 1940-ben Hont avantgárd színházi gyakorlatának közepette megírja és kiadja *Az eltűnt magyar színjáték*<sup>13</sup> című 182

<sup>9</sup> GYARMATI 2014, ORTUTAY 2009.

<sup>10</sup> Feltehetően a MA kiadásában, 1920-ban megjelent, Barta Sándor *Igen* című dramatikus szövegének avantgárd kultuszát követve.

<sup>11</sup> HONT Ferenc levele Görög Ilonának, 1931. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, GY/744.

<sup>12</sup> K. HORVÁTH 2009, 46–64.

<sup>13</sup> HONT 1940.

oldalas tudományos művét. Mivel jokulátorokról, táltosokról és sámánokról ír, a „Törzsökös Magyarok Lapja dicshimnuszokat ír a könyvről”,<sup>14</sup> ezáltal a Színházművészeti Kamara által éppen elutasított rendező bizonyos mértékig nyilvánossághoz jut. Hont az avantgárd színházi formanyelvhez a legrégebbi magyar drámaszövegeket kutatja fel. A szavalókórusok dinamikus teatralitását, a tömegszínpad technikát használja: „...csodálatos érzéke volt ahhoz, hogy a társadalmi mondanivalóhoz a legsúlyosabb időkben is találjon színdarabot”.<sup>15</sup>

Barátai Hontban a lobogását látják lelkesítőnek. A karaktere forradalmi, így egyértelmű, hogy Madách, Csokonai, a régi magyar drámai emlékek és töredékek, például a *Három köröszteny leány* kölcsönzi avantgárd forradalmi akaratához a nyelvet. Hont programjában, akaratán, de nem tudtán kívül, a szélsőjobboldali csoportosulások tematikus irredentizmusa és nacionalizmusa is örömét leli.<sup>16</sup> Ezek a szövegek egyrészt nehezebben tilthatók be, tehát az ilyen jellegű konspirációs célokat is kiszolgálják, másrészt Hont a bennük rejlő irodalmi és esztétikai értéket is felfedezi. Bebizonyítja, hogy pár apró rendezéstechnikai mozzanat képes forradalmivá alakítani bármily klasszikus drámai dialógust. Az apró rendezéstechnikai mozzanatok közül az egyik a zene, a másik a szerepkiosztás. Hont egyrészt felismeri, hogy Magyarországra a rokokó „a felvilágosodás és a francia forradalom eszméivel együtt érkezett meg...”,<sup>17</sup> így esztétikailag és ideológiailag is indokolt, hogy a népdalok és a finom rokokó muzsika hangjaiba „a Marseillaise induló akkordjai olvadnak bele”.<sup>18</sup> Ez lesz a „Tempefői szabadságindulója”.<sup>19</sup> Másrészt a szerepkiosztásnál Tempefői szerepét Gellért Endrére bízta, aki „mintha maga lenne Csokonai, hamvasan, fiatal és lelkes, sovány, szép, izgató és férfias”.<sup>20</sup> Hont az addig sosem játszott Csokonai-vígjáték komikus címszerepét forradalmi hősre formázza, s ez a Tempefői lesz a prototípusa Hont későbbi drámai hőseinek. Az 1930-as évek végén Szegeden nem rögzítik mozgóképen azt az avantgárd-forradalmi karaktert, mely őrzi a munkásmozgalmi retorikát a szépséggel egyesítő szenvedélyt. Talán az 1948-as *Talpalatnyi föld* című filmen látható legkorábban (és utoljára) a pozitív hős képe: a Gellért Endrére sok

<sup>14</sup> HONT 1975.

<sup>15</sup> KOLTAI 1986, 66.

<sup>16</sup> FÖLDÉNYI F. 2006, ANGYALOSI 1987, 467, 469.

<sup>17</sup> HONT 1942, 46.

<sup>18</sup> HONT 1942, 46.

<sup>19</sup> HONT 1942, 47.

<sup>20</sup> GYARMATI 2014, 297. 1938. április 28-i bejegyzés.

mindenben hasonlító fiatal Szirtes Ádám. Ez a film a szabad szocialista magyar filmgyártás első terméke. Hont a Magyar Film művészeti igazgatójaként irányítja elkészítésének egész folyamatát, így Szirtes Ádám alakításán követhetjük, miként keveredik a szocialista színház- és filmművészetbe az avantgárd expresszionista mozdulatművészetre jellemző lendületes mozgás, a kivágások és plánok ritmusa stb.

Hont, az elkötelezettségében, szakmai kapcsolataiban és tapasztalataiban avantgárd ihletettségű színházi ember 1937-ben a *Tragédiát* viszi újra színre a Szegedi Szabadtérin, a Dóm előtt. Misztériumjátékként értelmezi Madách *Tragédiáját*,<sup>21</sup> s ez a szegedi előadássorozat sokat tett azért, hogy a mű nemzedékek kötelező, klasszikus drámaolvasmányává váljon. A Dóm téri méretek fordítják Hont figyelmét a színjáték hagyománytörténete felé, s az avantgárd játékgyakorlattel párhuzamosan a magyar színjáték történetét kezdi vizsgálni. Ezekben az években művészi gondolkodása alapjában expresszionista-konstruktivista. A Dóm elé 30 méteres vetítövásznat feszít, s a *Tragédia* utolsó jelenetében óriási ötágú csillagot vetít rá. A párizsi szín keretében 300 kék, 300 fehér és 300 vörös zászlót hoztak be, hogy „a trikolór hullámozzon ott a tömeg fölött”. És arra a kis szabotázsról is van közösségi emlékün, hogy a „bemutatón valahogy valaki föltartotta a kék és fehér zászlókat vivő embereket és egy ideig csak a vörös zászlók voltak láthatóak. Persze nem találták meg azt, aki föltartotta őket, csak a felszabadulás után lett Szeged város tanácselnöke az illető.”<sup>22</sup> A *Tempefőiben* maszkokkal dolgozik, A *civilizátorban* százlábúként jöttek be svábbogarak (értsd: a svábok), s a kétszer is megrendezett *Tragédiában* óriási kórusmozgásokkal dinamizálja a teret.

Hont mögött és körülött erős csapat dolgozik, barátok, befogadó közösség. Nemcsak a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának egyik oszlopos tagja, de párhuzamosan Pesten is biztos kapcsolati háló fűződik köré. A Vajda János Társaság előadóestjei után a Zeneakadémián és a Vigadóban egyszerűen Hont-esteknek nevezett széria fut. Ezek az estek sokszor avantgárd szavalókórusok estjei; emléküket a *Költészet a dobogón* című tanulmányában 1942 nyarán Hont kimerevíti. A szegedi és pesti mozgalmi keretek avantgárd művészeti fedőeseményekkel tartják aktívan a hálózatot.<sup>23</sup> Az előadásokon túl a „józan

---

<sup>21</sup> KERESZTÚRI 1988.

<sup>22</sup> HONT 1975, 9.

<sup>23</sup> HONT 1975, 10.

kispolgári közönség”-et<sup>24</sup> vonzó Kulacs vendéglőben találkozik Majorral, Gobbival, Kállai Gyulával, a *Népszava* újságíróival, Losonczy Gézával, Bálint Györggyel, Szendrő Ferencel.<sup>25</sup> A „Kulacs afféle XX. századbeli Pilvaxszá szépült emlékezetünkben”,<sup>26</sup> itt zongorázik Seres Rezső is. Mindemellett a Wagner-féle sörözőben ül össze a „tanyai agrár-settlement”,<sup>27</sup> a harmincas évek végétől a Budapestre költözött szegediek, más néven a Medve, a fővárosi hálózattal.<sup>28</sup> A kör sokszor Hont lakásán, a Kandó Kálmán utcában folytatja az elkötelezett művészeti forma és a magyar nyelvi hagyomány felfedezését. A szegedi évek domináns hatástörténete felől nézve különösen disszonáns, hogy a kortársi emlékezet még Hont Ferenc színházi pozícióját is Major Tamáshoz viszonyítja és méri. Kettejüknek lehet *ügye*, mely sommásan a Nemzeti Színház vezetésére konkretizálódik,<sup>29</sup> de oly sok közösen végigharcolt évtized erősíti kapcsolatukat, hogy érthető: Major a *Naplóban* Tomi néven fut végig. Major pedig a halála előtti nagy beszélgetőkönyvében megköveti Hontot, amiért nem mondta ki eddig: Hont után a „színháznak egyszerűen nincs társadalmi mondanivalója”.<sup>30</sup>

Tudjuk, hogy „nagyon erős és elég nagy számú baloldali közönség”<sup>31</sup> jár az előadásaira, éveken át ingázik Szeged és Budapest között. 1937-ben, tehát a *Tragédia* második bemutatójakor már sokan tudják róla, hogy a *l’art pour l’homme* elkötelezettje, Piscator-követő, a munkásosztályt tanítja-műveli és a népfrontos kulturális ideológia harcosa.

Az avantgárd színházi rendezők útja az övé. Ezt nevezhetjük a közsínház felől értve amatőrnek, függetlennek, hiszen Hont saját életnarratívájában a Gémier- és Reinhardt-féle iskola elkötelezettségét és függetlenségét rögzíti saját iskolájaként. Igazi, tizenéves kori gyakorlata azonban Kassákhöz köti. Az 1907-es születésű Hont a kassáki Munka-kör hatása alatt fogalmazza egyik első önéletrajzi bemutatkozó írását tizennyolc évesen ezzel a kezdéssel: „Hont Ferenc vagyok.” S ekként zárja: „De szavakkal nem tudom jól kifejezni magam. Jöjjenek el szerdán, ott a színpadon testem minden porcikája beszélni, kiabálni akar. Ott majd megértene, biztosan

---

<sup>24</sup> KÁLLAI 1980, 360.

<sup>25</sup> HONT I. 1986, 9.

<sup>26</sup> KÁLLAI 1980, 363.

<sup>27</sup> BENEDEK 1985, 301.

<sup>28</sup> HONT I. 1986, 9.

<sup>29</sup> KOLTAI 1986, 70–72.

<sup>30</sup> KOLTAI 1986, 65.

<sup>31</sup> HONT 1942, 46.

megértének.”<sup>32</sup> Hont pályakezdése romantikusan gyermeki és forradalmi. Színház, színésznőszoktatás, Párizs a húszas évek avantgárd forgatagában, majd Szeged, s még mindig csak húszéves, amikor a Szabadtéri Fesztivál ötletével a szegedi polgármester elé áll. Idős korában is életrajzának részeként emelgeti, miként nézték tenni akarását örültségnek, őt magát bolondnak.<sup>33</sup> Hont nem tartozik Kassák Munka-köréhez, de nem tartozik Palasovszky Zöld Szamár Színházához sem, neki a szegedi egyetemisták kollégiuma lesz a közössége, bár ő maga sosem volt egyetemista.

Hont Feri azt beszéli meg Miklóssal, hogyan érettségizhetne le. Nem is tudtuk, hogy nincs érettségije. Otthagyta az iskolát, és külföldre ment egész fiatalon. Eddig nem kellett túlságosan, de most már folyton inkább hiányzik neki. Még soványabb, mint Miklós. Azt hiszem, napokon át éheznek szegények, fillérekből élnek. [...] Most kapta csak meg írásban Feri a kamarai felvételét. Az a sötét csirkefogó Kiss Ferenc az oka a nyomoruknak, aki miatt először nem vették fel.

<sup>34</sup>

Színházi tudása párizsi tapasztalata okán is professzionálisnak tekinthető, ideái a mozgalmi avantgárd-ihletettségben gyökereznek. Mindezt az 1930-as évek magyar nagyvárosi környezetében szinte lehetetlen összeegyeztetni, hiszen még Hont lobogása sem tud lelkesíteni en suite színházi üzemben játszó, nem összetartozó embereket.

1937-ben megalapítja Szegeden a *Független Színpadot*, mely „színészekből, színpadtervezőkből, drámaírókból, kritikusokból, zenészekből és színpadi munkásokból [álló] munkaközösség...”.<sup>35</sup> A *Független Színpad* elsősorban a magyar nyelvű színháztudományi közéletet stimuláló folyóirat, Hevesi Sándor elméleti munkássága után az első deklaráltan elemzői szándékkal kiadott periodika. Ugyanakkor előadásokat létrehozó csoport és iskola is annak, aki részt vesz benne. A *Független Színpad* a „Pestre jött szegediek kezdeményezésére, de közvetlenül a párt utasítására jött létre [...] A *Független Színpad* tehát az illegális kommunista párté...”<sup>36</sup> – állítja később többször Hont határozottan. Hangsúlyoznia kell, amit a hetvenes évek végén a második nyilvánosságban erősödő avantgárd elfelejt és

<sup>32</sup> KERESZTÚRI 1988, 7.

<sup>33</sup> BOHÓ 1980.

<sup>34</sup> GYARMATI 2014, 538. 1940. július 14-i bejegyzés.

<sup>35</sup> HONT 1937, 1.

<sup>36</sup> M. PÁSZTOR 1976, 65.



feledtet: a munkásmozgalomnak és a kommunista pártnak is szerepe van az avantgárd színházi formanyelv megőrzésében. „A Független Színpad [...] az illegális kommunista párt vezetésével, forradalmas lelű munkások cselekvő és alkotó segítségével, fenyegetések és veszedelmek között harcolt az elnyomás ellen [...]”.<sup>37</sup> Eszerint az FSz célja legális előadásokkal és kiadványokkal agitálni munkás- és szakszervezetekben. Az FSz kereteiben 1938-tól színháztudományi kollégiumot vezet, színháztudományt tanít fiataloknak, munkásoknak, előad, elemez, ír. Hont életművének legfényesebb eleme a Független Színpad mozgalom egésze, ahogy tanítványa-kollégája, Almási Miklós emlékszik rá: „Mindent szeretett átszervezni”<sup>38</sup> és megszervezni, így az FSz Szegeden és Budapesten is komoly közönségbázissal bír. „Szabálytalan elköteleződés”<sup>39</sup> jellemzi, hiszen nincs kamarai engedélye játszani, nincs diplomája egy akadémiai álláshoz, munkaszolgálati behívókat kap, s ugyan fizikai állapota miatt irodai munkára osztják, de a behívottak között él, mindent tapasztal és lát. Naplója mégis egy utópikus színházi közösség létrehozását taglalja ezekben a hetekben, s önreflexiók során megértjük: ez Hont Ferenc tudatos megküzdési stratégiája. A Független-estek és a Hont-estek zseniális megszervezését mindenki elismeri, bátorságát és ravaszságát csodálják. Az estek sikere, akár a Zeneakadémia kistermében, akár a Vigadóban, a megélhetés minimumát jelenti neki és a fellépőknek. S míg „az a meleg, tüzes hangulata van az estének, mint annak idején a Tempefőinek és a Civilizátornak volt, [...] közben szegények itt tengenek a cselédszobában, amit most bérelnek a Csumi kutyával. Feri rémségesen sovány és elgyötört”.<sup>40</sup> Budapest baloldali közössége a negyvenes években is el tud tartani több tucat alkotó művészt, ez komoly tapasztalatná válik a háború utolsó éveiben. Hont tévedése és vesztesége az ebből a tapasztalatból levont következtetés és saját későbbi helyzetének értékelése. A színházi közösség és a baráti kapcsolatok ideológiai hálót alkotnak, de ő maga került másik oldalra. A Napló ki nem adott oldalain is fegyelmezett önkontrollal beszél arról, hogy „sok a zsidó és a tanúsítványos”<sup>41</sup> a zeneakadémiai kistermes előadásokban, ezért nem kap előadóestje játékgendélyt.

A FSz a színházi szakmában és a munkásmozgalomban is ismertté teszi Hontot,

---

<sup>37</sup> HONT 1958, 209.

<sup>38</sup> BOHÓ 1980. 38. perc.

<sup>39</sup> ALMÁSI Miklós mondata: BOHÓ 1980, 21. perc.

<sup>40</sup> GYARMATI 2014, 495. 1940. március 14-i bejegyzés.

<sup>41</sup> CSAPLÁR 1982, 123. 1941. november 24-i bejegyzés.

s az ötéves, jórészt háborús években megszerzett előadóművészeti rutin összeköti Major Tamással és a nemzetis kollégákkal. Hont egész pályáját nézve keveset rendez, de a legnagyobb legendás botrányait ekkor, ráadásul Major Tamással együtt hozza létre. Hont is felismeri és Major is, hogy a „kívánatos mulattatás mesterfogásait” érdemes használni, „hiszen az elvárható közönség *igazi színházat még sosem látott*”.<sup>42</sup> Így 1942-ben Majorral a Népligetben állnak neki Molière-t rendezni. A liget az illegális munkásgyűlések terepe, a vurstli forгатagában *Georges Dandin* helyett *Duda Gyuri* címen játsszák a francia klasszikus komédiát. Ez az utolsó független színpados esemény. Az előadást az ötödik előadás után betiltják.

A *Duda Gyuri* a munkásmozgalom eseménytörténete felől jobban, a színháztörténet felől kevésbé látható, hiszen az emlékezések mozgalmi tettként értelmezik a bemutatót. Hatástörténete mégis jól észlelhető a színházi alkotások esztétikájában, játékn nyelvében, hiszen a FSZ ereje messzire hullámszik. 1989-ben Ruszt József itt, Szegeden indítja útjára a Szegedi Nemzeti Színházból kivált fiatal művészekkel az elődjén hírnévben túllépő, második Független Színpadot. Ruszt József életműve, az avantgárd fogalmazás, az elkötelezett és önképző erő, a magyar színházi szöveghagyományhoz való kötődés mind összekapcsolja őket. Hont a Független Színpad avantgárd hagyományának feléledését az Universitas egyetemi tanár-vezetőjeként éli újra. A naplóban is követhető, hogy Hont a hetvenes évek elején gyakran találkozik Ruszttal.<sup>43</sup> Sőt, e funkciójában 1971-ben Wrocławba, az UITU-fesztiválra utazik, ahol Grotowskit, Performance Group-előadást lát,<sup>44</sup> s saját avantgárd színházi élményeinek tapasztalatával bátran és öregesen unatkozik.

## A szintetikus realizmus gyakorlata

„Hont – nem tudok mást mondani – imperialista volt.”<sup>45</sup>

Hont pályájának második, középső, minisztériumi szakaszában a tényleges hatalomgyakorlás terepén kultúrideológusi, pályája harmadik szakaszában a

<sup>42</sup> SZENDRŐ 1954, 6.

<sup>43</sup> HONT [é. n.], 36. füzet, 27. (1971. november 13.)

<sup>44</sup> HONT [é. n.], 36. füzet, 20. (1971. december 31.)

<sup>45</sup> KOLTAI 1986, 71.

színháztörténet intézményeinek vezetőjeként formális befolyással bírt a realizmusfogalom használatára. Naplójában már 1941-ben összegzi: olyan színészi stílust képzel, „amelyben minden mozdulat, minden hang gyökeréig átélt s ugyanakkor megalkotott művészi kifejezésforma. Egyszerű, de tömör jelentésű, közvetlen s mégis megkomponált, valóság s egyben művészet. A színjáték megalkotott, magasabb rendű, szintetikus realitását igénylem.”<sup>46</sup>

A szintetikus realizmus egyszerre átélt és megalkotott jelenség, Hontnál olyan meglelt színházalkotói gondolkör, mely egész pályáját kíséri – bármilyen néven illesse is később.<sup>47</sup> A szintetikus jelző átalakul szocialistává és színpadivá, de a jelenség megnevezésétől függetlenül hordozza a mesterségesen létrehozott másolat koncepcióját. A szintetikus realizmus Hont életművében végig az avantgárd művészeti ideológia párosítása a Sztanyiszlavszkij-féle játéktechnikával. Párhuzamosan beszél az ideológiai-mozgalmi elkötelezettségről és a Sztanyiszlavszkij-technikáról, de már az 1945 előtti írásaiból követhető, hogy a lélektani realizmus színházi gyakorlata áll a lehető legtávolabb tőle. Hont a társadalmi viszonyok történeti-marxista elemzését, s nem az egyéni lélektani motivációk felkutatását tartja a színész feladatának. Sztanyiszlavszkijt 1925-ben látta Budapesten, majd a Művész Színházat moszkvai fogsága alatt 1945-ben.<sup>48</sup> Sok minden elsődleges forráshoz hozzáfér, s az elkötelezett avantgárd társadalomalakító harciassága felől érti Sztanyiszlavszkij munkáját.

Hont realizmusa szintetikus, mesterségesen előállított. Elméletírói legendáriumának része, hogy megírja *A színészi képzelet fejlesztése* című tanulmányát, melyben kitalálja a felidézés módszerét, a hozzá vezető feladatokat anélkül, hogy ismerné Sztanyiszlavszkij írásait. Hangsúlyozza, hogy magyarul csak 1938-ban jelent meg Sztanyiszlavszkij könyve, s akkor ő összetépte korábbi írását.<sup>49</sup> Ez történhetett így, de a *Cselekvés a művészetben* (1972) és a *Valóság a színpadon* (1960) című gyűjteményes tanulmányköteteiben mégis olvashatjuk 1936-os írásának egy változatát. Ez a szöveg egyértelműen a magyar színészképzés curriculumának és metodikájának alapját jelenti.

<sup>46</sup> CSAPLÁR 1982, 123. 1941. szeptember 12-i bejegyzés.

<sup>47</sup> Kassák Lajos 1916-os *Szintetikus irodalom* koncepciója lehet inspirációja. KASSÁK 1916.

<sup>48</sup> HONT 1975, 17.

<sup>49</sup> HONT 1975, 17.

A szintetikus realizmus a színpadi játékot a képzelet és az élmény viszonyában helyezi el. Az elsőt fejleszti, a másodikat megszerzi, s Hont erre a megszerzésre koncentrált módszertanában. „A növendéknek tehát színészi szempontból értékes élményeket kell szereznie. Keresnie kell az új élményalkalmakat és ki kell fejlesztenie élményszerző képességét. Először figyeltessünk meg vele tárgyakat, állatokat, személyeket, eseményeket, azután számoljon be róluk és a megeleveníthető elemeket játékkal érzékeltesse.”<sup>50</sup> Az iskolai (később főiskolai) terekből is kiviszi a „növendékeket műhelyekbe, gyárakba, bírósági tárgyalásokra...”,<sup>51</sup> majd felidézi velük, mit láttak. Ennek az élménynek az újraélése (az azonosulás) akkor lehetséges, ha „az átélése tárgyát megérti és szereti”<sup>52</sup> a színész, ha a közösség érzését megtalálja magában. A megfigyelés terepe Hontnál mindig a társadalmi valóság színtere. Nem az állatkert, ahova utódai viszik a színészeket (Lee Strasberg javaslatait félreértelmezve), hanem a gyár, a termelés, az üzem, a fizikai munka. A taylorista Mejerhold ideáitól jelöletlenül, megnevezetlenül, de megihletve bemutatja, miben különbözik az elterjedt, század eleji színházi kifejezésformáktól a szintetikus realizmus megalkotásának folyamata. Hont a betiltott és kivégzett Mejerhold helyett Egressy Gábor 1879-es, Rakodczay Pál 1884-es, Solymosi Elek 1896-os iskolái mellé teszi Luigi Rasi 1904-ben megjelent technikáját, és összegzi, hogy az előjátszás az utánpótlást növeli, az egyéni minták megtanulása mestertől-iskolától-színházi nyelvtől való függőséget okoz.<sup>53</sup> A színésznek az egész társadalmi kerethez kell illeszkedni tudni.

A szintetikus realizmushoz képzelőerő kell. Saját magáról írja 1925-ben: „Nem tudok komédiázni. Ideges ember vagyok és nagyon élénk a képzelőerőm. És ájulás környékez, amikor a Hamletben megszűnnek a mérgezett törrel...”.<sup>54</sup> A Kassáknál megfigyelt stílusban írja tovább: regényt is szeretne írni, „amiben nem lenne hatalmas jellemfestő képesség, meg mély pszichológia [...], hanem [...] az lenne az alapeszméje, hogy a kalapot a fejünkön hordjuk, a lábunkon ellenben cipőt viselünk.”<sup>55</sup> S míg írásában a retorikai fordulatok egyértelműen Kassákra utalnak,

---

<sup>50</sup> HONT 1936b, 264–265.

<sup>51</sup> HONT 1936b, 265.

<sup>52</sup> HONT 1936b, 265.

<sup>53</sup> HONT 1936b, 254.

<sup>54</sup> KERESZTÚRI 1988, 6.

<sup>55</sup> KERESZTÚRI 1988, 6.

Hont a történeti avantgárd fősodrában is a látott és megtapasztalt konkretizáció szintjén tartja a művészeti folyamatot.

Hont a szintetikus realizmus ideáját rövid ideig tartó filmes gyakorlatában is alkalmazni próbálja. A magyar filmgyártás (ideiglenes) első embereként 1949-ben úgy látja, hogy az „assisi táj gyönyörű és az épületek is. De ezek engem az emberekkel való összefüggésükben érdekelnek. Ha az igazságot kellene ábrázolni egy realista filmben Assisiról, akkor ebben gyönyörű, békét és áhítatot árasztó környezetben tüntető tömeget kellene felvonultatni.”<sup>56</sup> A szintetikus realizmusról mint játéktechnikáról előadáselemzési és -rendezési elképzelései között nem olvashatunk. Úgy tűnik, a korai években kidolgozott oktatási koncepciója ugyan alapját képezte a Főiskolán tanítottnak, de elmozdítása után évtizedekig nem jut képzendő színészekhez, a rendezéshez is csak szórványosan, így nem fejleszti tovább módszerét. A főiskola pedig, Nádasdy, Major, Gellért, azaz a Nemzeti és az Opera főrendezői gárdája a kőszínházi praxist, a rutint tanítja mindenféle rendszeralkotó törekvés nélkül.

Pedig akár Sztanyiszlavszkij, akár saját felismerései szolgálnak inspirációként, Hont fogja össze (s talán érti meg) egyedül, miképpen teremthető mesterséges valóság. Nála a beszédnek a „mozgásból kell kinőnie”,<sup>57</sup> s a mozgás fejleszti a képzeletet. Hontnál a képzeletfejlesztés öt mozzanata egy teljesen másik világ felépítésének a technikáját hordozza: reakciógyakorlatok, helyzetgyakorlatok, jellemgyakorlatok, beszédes gyakorlatok, szerepgyakorlatok következnek egymás után, egyikből épül a másik, s egy elképzelt, szintetikus valóság kerül a színpadra. Sztanyiszlavszkij hatása mellett jelentős Eisenstein filmes színészvezetői hatása a magyar rendezőre. Hont a realista művészeteszményről Moszkvában tanul 1945-ben, itt kap képzést, itt lát filmeket, itt kerül a húszas évek avantgárd Párizsa után először a professzionális művészeti nagyipar közelébe. Eisenstein miatta „hajlandó maga mellé venni fiatal magyar rendezőket tanulásra”.<sup>58</sup>

Hont moszkvai hónapjainak naplóbejegyzéseiből egy nyelvileg nem értett kultúra, egy méreteiben nem észlelhető nagyság, egy hagyományában nem átlátott zavarosság tömörödik renddé. A színházi realizmus létrehozását, a valóságként értelmezett utópiát a szovjet minta segíti felépíteni, Hont érthető narratívává alakítja

<sup>56</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 25. (1949. szeptember 27.)

<sup>57</sup> HONT 1936b, 262.

<sup>58</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 63. (1945. május 23.)

az eseményeket. Ennek a narratívának egyik autoritása Berszen(y)ev. Berszenyevről megtudjuk, hogy Sztanyiszlavszkij-tanítvány, de magyar szakirodalmi referencialitása szokatlan súlyt tulajdonít a Munkásifjúság, később Komszomol Színház<sup>59</sup> vezetőjének. Berszenyev lesz Hont Sztanyiszlavszkija, a kortárs mester és minta, aki a színház kollektív jelentőségéről beszél:

[a színház] demokratikus diktatúra. Arra a kérdésemre, hogy miben tér el módszere mestere módszerétől, 2 pontban válaszolt:

1. A próbaidő (különösen az asztalmunka: 2–3 hét)
2. Törekvés a realitás és a teatralitás szintézisére.<sup>60</sup>

Berszenyev realitás–teatralitás fogalompárja leginkább szójátéknak tűnik (teátr[e]alitás), Hontnak köszönhetően mégis döntő hivatkozássá válik az akadémiai *Tragédia*-vitában, amikor Madách marxista újraolvasása során Berszenyev színházi szempontjait a pártos diskurzusba léptetik. Úgy tűnik, még a *Tragédiáról* folytatott, 1952 és 1955 között húzódó marxista értelmezői vita is Hont moszkvai kapcsolati hálójának köszönhetően lesz (Lukácsra nézve) veszélyesebb és színebb. Hermann István 1952-ben megjelent tanulmányában,<sup>61</sup> a párt és Lukács György értelmezéseinek szovjet kontextualizálásában szaktudományos referenciává növeli a színész Berszen(y)evet. Hont életművét igazi mesterei, Gémier és Reinhardt elhelyezik az európai színházkulturális közösség emlékezetében, azonban az ideológiailag improvizált fantomkapcsolatok elhomályosítják. Berszenyev Sztanyiszlavszkij egyik színésze, autoritásereje elpárolog a Rákosi-korszak szakirodalmának leselejtezésekor, s az egész orosz nyelvi szakirodalmi referencialitás éppúgy a szintetikus valóság részévé válik, mint a szocialista realista színházművészet nagy része.

Hontnak a realitás–teatralitás szintézise valamennyire a moszkvai 1945. május 1-jei felvonuláson válik érthetővé: megtapasztalja, milyen a szovjet élet színházi reprezentációja tömegszínházi formában.<sup>62</sup> Hont a szovjet munkásünnepélyek koreográfiájában ideológiailag újralátni véli a húszas évek német avantgárdjának tömegszínházi effektjeit, naplójában azonban a totális elkeveredés érzését rögzíti. A

---

<sup>59</sup> ZAHAROV 1986, 35.

<sup>60</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 63. (1945. május 23.)

<sup>61</sup> HERMANN 1952, 343.

<sup>62</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 67. (1945. május 31.)

munkaszolgálat és a front utáni fizikai, a moszkvai ideológiai lemerülés után a teljes koordinátavesztés állapota jellemzi.

Mindemellett újfajta szegénységben élnek: „Este volt jegyem a Filiul (sic!) Malüjbe, de nem tudtam ruhát szerezni és így nem mentem el.”<sup>63</sup> A színházak közül a zenéseket érti, hiszen oroszul még nem tud jól, ezért legfőképp improvizatív az a döntése, hogy hazahozza és megrendezi Majorral közösen (majd 1949-ben) a *Dohányon vett kapitányt*. Úgy rögzíti, hogy „Este az Operettszínházban voltunk, az Ermitage-kertben. [...] A Tabacsni kapitányt láttuk. Jó szövegkönyv, rossz zene, közepes előadás. A darabot azért érdemes hazavinni, csak új muzsikát kell íratni hozzá.”<sup>64</sup> A bejegyzésekből kitűnik, Hont nem pontosan tudja, milyen kulturális és politikai közegbe menekült, de azt sem tudja 1945-ben, hogy mi van otthon, Budapesten. A naplóban a nyelv és a kulturális kontextus teljes megkavarodása nála is, miként a memoáíró Háy Gyulánál is, rögzítésre kerül: ez az elveszettség traumája. „Mához egy hétre, jövő szerdán utazom haza röpdülőgéppel. Majdnem egy esztendőt töltöttem távol Pesttől.”<sup>65</sup>

A moszkvai egy év a realista rendezés módszertanának megközelítésére készíteti. Egyrészt vezetésre készül, mint sokan körülötte Moszkvában. A magyar enklávé nyelvileg és a városi geográfiában is elzártan él, s az információktól és az értelmezői keretektől megfosztva a háború utáni irányító-értelmisségi szerepre készül, nem alaptalanul.

„Ma lettem 38 éves. Gyönyörű születésnap ajándékot kaptam: A Vöröshadsereg felszabadította egész Magyarországot! Indítványomra mindnyájan felmentünk az aleshez, és Goldberger dr. rövid orosz beszédben tolmácsolta köszönetünket. Az alez. félórás beszéddel válaszolt: nyomatékosan felhívta figyelmünket a föladat második, most következő részére, a kíméletlen harcra a belső reakció ellen. Du. folytattuk a parasztkérdés megbeszélését. Egyre biztosabb kézzel vezetem a vitát, fejlődik az a képességem, mit lehet az elméleti megállapításokból kiragadni a konkrét, gyakorlati kérdéseket. A fiúk megérik a módszer helyességét és a vezetés biztonságát, s így önmaguk is öntevékenyen ebbe az irányba fejlődnek. Megkezdtem a rendezői alaputasítás megfogalmazását [...]”<sup>66</sup>

<sup>63</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 39. (1945. május 4.)

<sup>64</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 67. (1945. május 30.)

<sup>65</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 67. (1945. május 31.)

<sup>66</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 611. (1945. április 5.)

Hont – *Naplója* szerint – leginkább rendezőként tekint magára. A gyakorlatban azonban ő az egyik nem-rendező rendező, aki a XX. század magyar játéktörténetét aktívan alakította. Hont egész pályája során csak tucatnyi bemutatót rendez. A Független Színpaddal négyet, a moszkvai hazatérés után a Nemzetiben két előadást társrendez Majorral. Egy Molière-t 1945 karácsonya előtt pár nappal, majd a *Dohányon vett kapitányt* 1949 júniusában. Egyedül vitt rendezése kudarc, ez az Ifjúsági Színházban *Az apák ifjúsága* termelési darabja 1950-ben. Rá egy évre Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* művével még rosszabbul jár, mert nem egyszerűen átrendezi az igazgató, a fiatal Horvai István a főpróbán az egészet, hanem Hontot még ki is tiltja a színházból. Amikor Hont tizenegy év múlva újra rendez, akkor az Operettszínház forradalom előtti, legendás igazgatójának, Gáspár Margitnak a drámáját veszi elő. A *Hamletnek nincs igaza* Hont kizárólagos tulajdonává válik, az Ódry-Vígszínház, majd Kaposvár és Pécs is vele mutatja be.

Rendezői tétovaságával tele a szakmai anekdotatér, Major is csak négy évtized távolságából látja: Hont amatőr színészekkel tud dolgozni, a nagy legendákkal, Daykával,<sup>67</sup> Somlayval, Rátkaival, Várkonyival éppen saját elméleti felkészültsége okán nem boldogul.<sup>68</sup> Amikor 1951-ben száz-százötven próbával, több heti asztali elemzés után a színészek végül is átveszik tőle az irányítást az Osztrovszkij-műben, akkor helyesen és már tehetetlenül látja meg a polgári színház erejét és saját, az avantgárd Gémier és a realista Sztanyiszlavszkij módszerében szintézist kereső elméletének gyengeségét. Hont moszkvai felkészítése, mely színházvezetésre és -rendezésre predesztinálja, forradalmi avantgárd ihletettségű. Miközben követi a száműzetésben, főleg Háy Gyula leveleiből, hogy mi történik a felszabadult Nemzetiben, értékeli is: „Tomi. A *Tartuffe* előadásai után bevezette a közönség vitáját az előadásról, az akció sikere egyelőre nem mutatkozik. A közönség bátortalan.”<sup>69</sup> De érzékeli, hogy a moszkvai, még ha iskolai lét is,<sup>70</sup> elzárja mindentől. Néha úgy látja, sosem kerül haza Magyarországra, így beletörődik, hogy pedagógiai módszerét csak magán tökéletesítheti, ez naplója folyamatosan

---

<sup>67</sup> Dayka Margit levele Hont Ferencnek. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>68</sup> KOLTAI 1986, 72.

<sup>69</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 22. (1945. április 18.)

<sup>70</sup> Levelezés. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.



követhető önképző, önelemző, önkritikus (és nehezen olvasható) része. Talán „túlértékelem munkám jelentőségét, a sorrend fontosságát, sürgősségét [...]”<sup>71</sup>

Hontot színházi szakemberként várják haza, hiszen a sajtóban az jelent meg,<sup>72</sup> hogy Major nagy moszkvai rendezőnek nevezi. „Az ilyesmi még jobban fölcsigázza az igényeket velem szemben és én alig tapasztaltam valamit! A föladat így megnehezül számomra, még jobban föl kell készülnöm majd, ha hozzájuthatok.”<sup>73</sup> Amihez hozzájut, az a Palasovszky Ödöntől a főiskolának átvett – azaz elvett – Madách.<sup>74</sup> Majd az Ifjúsági Színház,<sup>75</sup> s három évtizednyi kihagyás után az Egyetemi Színpad.

A szocialista realista színházi gyakorlat kialakításának megértéséhez Hont működése Majoréval olvasandó együtt. Majorral közös a francia kultúra iránti elkötelezettségük: munkásmozgalmi gyakorlatuk, konspirációs rutinjuk, álcázási és színlelési játéktudásuk. S mindemellett mindketten a vígjáték, Csokonai, Molière, a farce nyelvét beszélik, ebben igazán jók. A szocialista realista színházi gyakorlat történetét tekintve azonban Hont Ferenc lesz a bestselleríró. Míg Major a realizmus gyakorlatát viszi, addig Hont az elmélet történetét kutatja. Neve hont-székellyé köznevesedik *A magyar színháztörténet* (1962), *a Színházi kislexikon* (1969), *A színház világtörténete* (1972) megjelenése után,<sup>76</sup> s megkerülhetetlen magyar nyelvű hivatkozássá érik kiváló munkatársaival létrehozott színháztörténeti életműve.

A történésszé váló rendező a valóság szocialista realista változatát írja, s történeti könyveinek realizmusfogalma a háború utáni, a hatalomgyakorlás színházesztétikai következményeitől terhelt elképzeléseit hordozza: „Állítom, hogy különösen a színház területén nem volt és nincs másfajta művészet, mint irányított. A kérdés csak az, hogy kik irányítják a művészetet, milyen céllal és hogyan.”<sup>77</sup> Mivel a megszólalás pillanatában Hont a Színművészeti Főiskola megszervezésével megbízott főigazgató, ráadásul a színháztörténet megírása is párhuzamos tervként, kötelezettségként foglalkoztatja, érthető a gyakorlati és a teoretikus realizmus összehangolására tett kísérleteinek kudarca. Ennek következménye a Magyarország

<sup>71</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 13. (1945. április 8.)

<sup>72</sup> MOLNÁR 1945.

<sup>73</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 22. (1945. április 18.)

<sup>74</sup> Színházpolitika 1945–49. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>75</sup> Levelezés. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>76</sup> TAUB 1985.

<sup>77</sup> HONT 1948.

színházi kommunikációjában sajátosan szétváló művészetelméleti és -gyakorlati szcena.

Hont már 1935-ben színésziskolát vezet az Országos Színészegyesületben,<sup>78</sup> rutint és inspirációt szerez, közösséget épít. 1945-ös hazatérte után ír egy tanulmányt az akadémia főiskolává szervezéséről,<sup>79</sup> s kinevezik a főiskola főigazgatójává. Naplója szerint hazatérte után „másnap fogadott Rákosi. A Színiakadémia igazgatását szánták nekem. Megkérdezte véleményemet, eléggé fontos hely-e ez. Válaszom után felhívta Ortutayt és megindult az akció.”<sup>80</sup> Az igazgatás átalakítást, átszervezést és az épület újjáépítését is jelenti, valamint a hallgatók válogatását, élelmezését a háború utáni hónapokban. A pedagógiai feladatok szinte másodlagosak lesznek. Mégis van figyelme arra, hogy a szovjet példát követve a főiskolán alapítsa meg az „első Színháztudományi Intézetet és Filmtudományi Intézetet. Aztán egy színház is, megszereztem és újjáépíttettem a kis Madách-színházat.”<sup>81</sup> Az a világ, mely a munkaszolgálatot, a keleti frontot, a gyűjtőtáborot és Moszkvát is túlélte, de a családját, barátait elvesztő gondolkodó embert veszi körül Budapesten, az utópia gyönyöre. A szenvedések, a fájdalom, a halál, a veszteségek Hont életművében is az építés, az újjáépítés és az újat építés akarataival tudnak megszólalni. Ő a főiskola igazgatója, amikor Soós Imre, Horváth Teri, Szirtes Ádám bekerül a művészeti felsőoktatásba érettségi és mindenféle színházi tudás nélkül. Hont színpadi jelenlétükben fantáziát látva és a végigvitt munka erejében bízva épít rájuk. Az 1945 és 1949 között elvégzett munka mennyisége nem mérhető egység, ha pozíciókat nézünk, hiszen nem lehet egyetlen ember egy időben ennyi helyen. A valóság felépítésének kommunista utópiája azonban képessé teszi Hont Ferencet erre az embertelen, harci áldozatra. A *Naplójában* és a többiekében követhető, micsoda fizikai és mentális teher cipelése közben igyekszik megérteni, mi is történik vele, mi a megélt valóság.

mi áll most előttem: 1. a minisztériumi munkát tervszerűen, pontosan, jól végezni. 2. Orosz és egyéb tanulást újból rendszeresíteni. 3. Alkotói-írói munkát tervszerűen, erőkoncentrációval folyamatossá tenni. Konkrétan: a, Magyar színháztörténet b., Valóság a színpadon. c., tanulmányok, cikkek. 4. Magatartáshibáimat kijavítani a., tanított módszereimet elsősorban magamra

<sup>78</sup> GYARMATI 2014, 71.

<sup>79</sup> HONT 1975, 22.

<sup>80</sup> CSAPLÁR 1985, 6.

<sup>81</sup> HONT 1975, 22.

alkalmazni. b., írási szöveg leküzdése c., kondíció biztosítása d., szerénység. 5. új munkaterületre való elhelyezésem elintézni.<sup>82</sup>

Hont a tanítás mellett 1948-tól pártfeladatként létrehozta az államosított filmgyártást, a Filmgyár művészeti vezetője lesz, helyettes vezérigazgatója, s elkészíti az első szabad filmet, a *Talpalatnyi földet*. Az óriási nemzetközi sikert arató film forgatókönyve dramaturgi munkaközösség alkotása. Hont a film sikerét nyilvános beszélgetésben Bán Frigyesnek, a rendezőnek adja, Major úgy emlékszik, ez Makk Károly zsenialitásának köszönhető. A naplóból és a filmért kapott Kossuth-díjból követhető Hont napi rutinja: a film írását, miként a rendezését is, ő irányítja.<sup>83</sup>

Mindeközben teoretizálja a valóság új, a színházi keretekben szintetikus előállítható koncepcióját. Elemzői módszere a marxizmus, lefekvéskor krimi helyett is inkább Marxot olvas, mert „a marxizmus dialektikus logikája tovább dolgozik benne(m)”.<sup>84</sup>

Már 1940-es könyvében bevezeti a színjátékegész, a színjátéktípus fogalmát, s színjáték-elméletet tanít elsősorban. Ennek, miként a színjátszásnak is, az első lépése lesz az élet megfigyelése. „De nem az élet fölületét, hanem az élet törvényszerűségeit kell megismerni.” Ezek pedig „...hogyan minden mindennel összefügg. S [...] hogy ellentétekben fejlődik. Szóval a dialektikus és történelmi materializmus.”<sup>85</sup> Egész életében az foglalkoztatja, miként egyeztethető össze Sztanyiszlavszkij gyakorlata és Marx dialektikája, s ebből épül fel a csak általa használt szintetikus realizmus fogalomkör. Természetesen filozófiai-esztétikai felkészültségének egyoldalúsága és hiányossága, az elméletírói magány itt is megmutatkozik. Hont Lukáccsal együtt él egy évig Moszkvában, de Hont realizmus-koncepcióján nem észleljük az 1948-ban megjelent *A realizmus problémái* című lukácsi tanulmánygyűjtemény inspirációját, sőt úgy tűnik, a Lukács körüli első realizmusvita sem érintette Hontot. Vagy hátrahúzódtott a támadások elől. Téziseit inkább a „naív realizmus”<sup>86</sup> fogalomköréhez kapcsolhatjuk, hiszen a színjáték ontológiai definíciójához szükségszerűen közelítve a valóság felidézésének, drámai

---

<sup>82</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 70. (1949. december 31.)

<sup>83</sup> HONT 1975, 22.

<sup>84</sup> HONT 1975, 24.

<sup>85</sup> HONT 1975, 30.

<sup>86</sup> LUKÁCS 2010, 198.

látomásokkal felidézettnek tartja a művészetet.<sup>87</sup> A pártosság fogalmának és gyakorlatának kérdését is, Lukácsot naiv realistaként parafrázálva,<sup>88</sup> inkább saját tapasztalati köréből fogalmazza meg: „itt a pártosság kérdése. Miben áll a pártos rendezés? Mi a pártszerű rendezői munkamódszer? Színház? [...] (A szoc. konfliktus problémáját sem szabad csak mint dramaturgiai kérdést kezelnem, tovább kell vinnem a rendezés területére.)”<sup>89</sup> Nem kérdés számára, hogy a színház hierarchikus, tehát irányítást igénylő, pártos üzem, melynek ideológiája a realizmus *látszata*.<sup>90</sup>

Hont, tudjuk, rendezőként megbukik, látványosan sikertelen minden kőszínházi – nagyüzemi – próbálkozása. A szegedi évek avantgárd szabadtéri tömegszínházi sikerei után a Hont-estek és a munkásszínházi civil közegében ismerik el tudását, miként majd az alternatív színpadokon tanítványai. Végigolvasva rendezési koncepcióját, a kőszínházi bukás prognosztizálható. 1950-es naplóbejegyzése Borisz Gorbátov *Az apák ifjúsága* című drámájának színrevitelét írja le, s a gyakorlati munkán túl az elvárások folyamatosan alakuló rendjének improvizációját is rögzíti a szöveg:

Munkám tengelyében most a Gorbátov-darab rendezése áll. Erre összpontosítom erőimet. Tegnap fejeztük be az újfajta asztali próbákat, két hét alatt mentünk végig a darabon. Minden képet előbb megbeszéltünk asztalnál: a főutasítás, eszmei tartalom, helyzet, alakok fejlődése szempontjából, miután átolvastuk. Azután eljátsszuk színpadszerűen felállva. Utána megint megbeszéljük. Mindezt össze-vissza szereposztásban. A színészek csak hétfőn reggel értesülnek a szereposztásról. Ezzel elértem, hogy senki részéről nem lankadt az érdeklődés az egész darab iránt, s az alapozással általában tisztába jöttek. A szellem jó, a színészek kedvvel, odaadással vesznek részt a közös munkában. Most írásbeli főfeladatot is kaptak: az Ifjúsági szövetségekről szóló Lenin-beszédből, amely a darab eszmei mondanivalója, a főutasítást jelentő idézeteket kell kiválasztaniuk minden kép elé. Így kénytelenek földolgozni a beszédet és összekapcsolni a darabbal.

Mi most a főfeladatom a rendezésben? A megvalósítás. Fontos az új módszerek bevezetése, a színészek ideológiai-szakmai nevelése is, különösen a távolabbi perspektívát tekintve. Helyes az is, hogy eddig ezen volt a súlypont, mert új alapokról kellett elindulnunk.

---

<sup>87</sup> HONT 1972, 329.

<sup>88</sup> LUKÁCS 1967, 203–205.

<sup>89</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 122. (1950. május 19.)

<sup>90</sup> ALMÁSI 1972.

De most áttolódik a súlypont a konkrét gyakorlati megvalósításra és ezt csak kísérnie, kiegészítenie szabad a módszerbeli újításnak, a hosszabb perspektívára történő nevelésnek.

A főfeladat az előadás, pontosabban az előadás elé tűzött rendezői (tehát politikai-művészi) cél elérése vagy legalábbis megközelítése.

A rendezői cél: lelkesíteni. Föllelkesíteni közönségünket: az ifjúságot, hogy a komszomolisták példájára induljanak neki és végezzék el a mi hazai feladataink megoldását, a szocializmus építésének, a béke védelmének mindennapos föladat-megoldásait.

Ehhez mi szükséges?

1) Fölébresztetni a színészekben és legmagasabb hevültségi fokon ébren tartani a szenvedélyes lelkes meggyőződést ügyünk helyességében, igazában, fontosságban. / ez magánéletükre és munkájukhoz való viszonyukra is vonatkozik. Amelyen lelkes odaadással végzik társadalmi és művészi munkájukat, ugyanolyan mértékben hiszi el róluk a közönség, hogy szenvedélyes, meggyőződéses, lelkes, odaadó hős-példaképeket látnak maguk előtt a színpadon.

2) Hitelességre törekedni a legnagyobb mértékben. Az ábrázolás részletesen pontos, mélyen átélt igazságára.

Tehát:

- a) A helyzetek és cselekvések gondos, alapos, aprólékos kidolgozottsága.
- b) Az alakok elmélyült tanulmányozása és következetesen végiggondolt kiegészítése és fejlődésüknek világos felépítése.

3) Mindennek alátámasztására a mise-en-scène-nek:

Atmoszféra

Ritmus

Dinamika

Vonal-szín

Zene

Világítás

Kellék

Jelmez stb.<sup>91</sup>

A bukás prognosztizálható, mert repertoárszínházban, üzemi működésben várja el a szenvedélyesség és odaadás olyan fokát, mely a nézőkben is a szenvedély érzetét kelti majd. Figyelmen kívül hagyja, hogy az átélt helyzet átélhető élményt igényel, míg a szocializmus építése és a béke védelme ideológiai feladat, nincs benne semmilyen, színészileg megfogható konkrét mozzanat.

Hont persze tudja, hogy a realizmus szintetikus (megcsinált) eszméje színészi gyakorlatok során alakulhat ki, azonban a vállalt és neki delegált napi feladatok

---

<sup>91</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 173–176. (1950. augusztus 26.).

gigászi terhe (mint például az első hároméves terv elkészítése) eltereli a tanítástól azt az egyetlen embert, aki a hagyományokat ismerve, azokra támaszkodva, hite és képességei szerint kidolgozhatná a színészképzés új rendjét Magyarországon. Hont a párt megbízásából előkészíti a színházak államosítását, kiépíti a művelődési házak rendszerét, az ideákban és az eljövendő stabil utópiában él. 1949-es naplóbejegyzése mutatja az államosítás előkészítésének idején a megfeszített tempó, a zavart szerepértelmezés okoz rossz hangulatot: „A Főiskolán teljes az anarchia, a fegyelem fölbomlott, Redőné nem tudja kézben tartani az adminisztrációt, tudtom nélkül intézkedik [...], a tehetségkutató felvételik folynak, a legtöbbön egy-két tanár van jelen vagy egy sem. Diktatórikusan kell rendet csinálnom.”<sup>92</sup> Éppen a realista színház pedagógiáját dolgozza ki, amikor „a főiskoláról egyszerűen lehagytak”.<sup>93</sup>

Hont nyelvi készlete nem hangsúlyozza túl a harc életmódszerű jelenlétét, mint Major Tamás nyelve, de napi rutinja a folyamatos küzdelem.

Akárhogyan is lesz, addig is legfontosabb feladatomban, hogy rászorítsam magam a fegyelmezett, tervszerű, folyamatos és elmélyült apró munkára. Minden kritikából, amit most kapok, az tűnik ki: nem az a hibám, amit csináltam, hanem amit nem csináltam. A helyes elgondolásokat rohamszerűen, s nem következetes aprómunkával vittem a megvalósulás felé. Ezen sürgősen változtatnom kell, harccal önmagam és a körülmények ellen.<sup>94</sup>

Hont tanítási modellje szerint egyszerűen kell mindent átadni, miként Lenin mondja: „a közgazdaságtant úgy kell tanítani, hogy a legegyszerűbb szakácsné is tudja értékesíteni a saját konyhájában.”<sup>95</sup> Ebből azonban Hont lényegre törő következtetést von le a színházművészet tanítására vonatkozóan: „...színházi elméletet tanítani csak olyan módon lehet, ha összekapcsoljuk a gyakorlattal.”<sup>96</sup> Igaz, 1949-re oly mértékben erodálódik személyes tekintélye, hogy semmit nem tud már elérni.

Főiskola: Máriássy lett a filmtanszak vezetője. Pénteken tanszakértekezlet volt, ahol leszögeztem az észlelt hibákat. Spekulációra nevelés, szakmai képzetlenség stb. A tudományos intézeteket tanszéki intézetekké akarják visszasorvasztani.

---

<sup>92</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 8. (1949. július 14.)

<sup>93</sup> HONT 1975, 27.

<sup>94</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 11. (1949. július 28.)

<sup>95</sup> HONT 1975, 44.

<sup>96</sup> HONT 1975, 44.

Tegnap este itt voltak Máriássyék és Jucó elmondta, hogy mikor a Magyar-Szovjet nevében felajánlotta Redőnének, hogy filmtankönyveket beszereznek, azt válaszolta, hogy erre most nincs szükség, hanem középiskolás irodalomkönyvre.<sup>97</sup>

Hontot felőrli az elvégezhetetlen feladatok sora. Ugyan 1935-től tanít színjátszást, dolgozik a szintetikus realizmus elméletén, de mire elérkezik a főiskolára, a pártfeladatok, a munkáskörökben végzett ismeretterjesztés elveszi erejét. Csak három évtized múlva, a nyugdíjazása után látja újra tisztán 1935-ös elveinek folytatását. Amit lát: a színházi kultúra az államosítás után szétesik, hiszen a realista gyakorlat hagyománya, a Sztanyiszlavszkij-féle próbamódszer, a pártirányítás verdiktjei mind széttartó vektorok, lehetetlennek tűnik üzembiztos rendbe húzni őket. Hont mégis mély elkötelezettséggel áll e szándék mellé. Tudja, hogy Sztanyiszlavszkij korai módszere az asztali próbákat preferálta. Hónapokat, talán évet is ültek a szöveg fölött a asztalnál, s utána, amikor már minden egyben volt, mentek a színpadra. Hont azt is tudja, hogy Sztanyiszlavszkij már 1930 körül másként próbált, hogy a színészeket a színpadon improvizációval vezette rá a szituációra, melyet a drámaszöveg tartalmazott.<sup>98</sup> De ő maga ezt nem tudja átvenni. A magyar színészképzés talán összetettebb felületet mutatna, ha Hont félbehagyott, a realizmus megcsinálását a képzelet elemző játékával megteremtő rendje a képzési curriculumban maradt volna.

Hont már 1942-ben tudja, hogy Sztanyiszlavszkijnek általa németül olvasott, frissen megjelent könyve, *A színész munkája* „egyike a legnagyobb színháztudományi munkának”.<sup>99</sup> A saját elképzeléseivel összeveti, s úgy látja, hogy „Sz. ugyanúgy szépirodalmi formát választott rendszere megírására, mint én. Ő egy színinövendék naplóját, én egy színinövendékhez intézett másodikszemélyes beszéd- vagy levélsorozatot.”<sup>100</sup> Gyakorlati munkája közben is a gyakorlat továbbadásának technikája izgatja: ekkor, 1942 nyarán rögzíti naplójában, hogy Majorral elhatározzák, dialógusban átbeszélnek és megírják a rendezés alaphelyezeteit: Major lesz a gyakorlat, Hont az elmélet, s kérdeznek, felelnek.<sup>101</sup> Mindemellett Sztanyiszlavszkij és Hont (mondjuk:) közös leleménye a képzeletfejlesztő

<sup>97</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 68. (1949. december 20.).

<sup>98</sup> HONT 1975, 48.

<sup>99</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 13. (1942. január 23.)

<sup>100</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 13. (1942. január 23.)

<sup>101</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 41. (1942. július 11.)

gyakorlatok sora. Hont Gémier tanítványaként<sup>102</sup> 1926-ban kezdi használni a rögtönző gyakorlatokat.<sup>103</sup> Ezt továbbfejleszti 1930–1931-ben Szentpál Olga iskolájában, a szegedi független színpados felkészítésben, majd a munkásszínháznál, s még az Universitas foglalkozásain is ezeket használja. Hont „az elképzelt valóságból”<sup>104</sup> indul, ehhez felhasználja Wundt lélektani rendszerét és Behtyerev reflexológiáját, majd Janet reflextanát. A tanítási módszeréről összegzi, hogy Tairovval még mindezt átbeszéli, hiszen tőle hall Mejerholdról, a biomechanikáról, a taylorizmusról.<sup>105</sup> 1944-ben két munkaszolgálatos behívó között a képzeletgyakorlatokkal épít egy érthető világot a teljesen érthetetlen, éppen megtörténő, valóságnak nevezett dolgok köré. Hont a munkaszolgálatban azon gondolkodik, miképpen változtassa meg képzeletfejlesztő módszereit. „Eddig a helyzetgyakorlatok után következtek a jellemgyakorlatok. Most a reflexgyakorlatokat előbb első személyben, s nyomban utána alakalkotással együtt gyakoroltattam. A reakciógyakorlatokat már így kettősen adtam föl.”<sup>106</sup>

A konstruált, csinált, szintetikus realizmus az ideát kialakuló és működő, dialektikus erejében ábrázolja. Ezt Hont a szovjet bábszínház gyakorlatával tudja megérteni és érzékeltetni.

Tegnap éjjel megnéztük Obrazcovéket, A szempillád pisszenése c. hollywoodi szatírárt. Tökéletes. A nézők általában azt mondják, hogy az első öt percben elfelejtik, hogy bábokat látnak. Ez persze nem így van. A műélvezetet épp az okozza, hogy tudják: bábok elevenednek meg előttük. Ez a színpadi művészet titka is: Az élet és a színpad szintézise. Obrazcov is amilyen mértékben fokozza az életszerűséget, annál jobban hangsúlyozza a bábszerűséget. Ezt a törvényt kell érvényesítenünk színpadon is a maga anyagában, mert itt a probléma másképpen vetődik föl: megfordítva szinte. Hiszen itt a szereplők az élő valóságos »anyag«, amely egy másik életet elevenít meg.<sup>107</sup>

Hont, a rendező igyekszik a leglátványosabban megfelelni a szocialista realista színházesztétikának, de elméleti emberként ő nem mondhatja ki bátran és hangosan, mint Major teszi, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus. Az elképzelt világ művészi eszközökkel építhető fel, s éppen ez az az építés, mely Hont alkotói

<sup>102</sup> TUSKÉS 2018, 141.

<sup>103</sup> COULETEL 2008.

<sup>104</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 14. (1942. január 23.)

<sup>105</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 14. (1942. január 23.)

<sup>106</sup> HONT [é. n.], 4. füzet, 23. (1944. május 15.)

<sup>107</sup> HONT [é. n.], 113. füzet, 14. (1950. április 10.)



pályáját legitimálja. A társadalmilag elkötelezett színház gyakorlata folytonos lobogással válhat ideává, s mivel Radnóti Miklós *Hont Ferenc* című verse nyomán Hont a lobogást állandó kellékként viseli, művészi alkotásai a közösség átalakításának igényét és kényszerét hordozzák egyszerre. Rendezései éppen azt igazolják, hogy a tisztán ideológiai rendezés egyrészt végrehajthatatlan, másrészt éppen a történelem hatásmechanizmusaihoz nem illeszkedik. Nem feltétlenül az ideológiai elmaradottság, konspiráció okán, hanem a színházművészet kommunikációs rendjéből következően. Egyik utolsó, sikertelen, kudarcos próbálkozása az Ifjúsági Színházban a már emlegetett Gorbátov-mű.

Reggeltől 3-ig próbálok, du. és este fáradtan intézem az igazgatósági ügyeket. A próbákon keményen dolgozom, de munkám nem elég céltudatos, előkészített, átgondolt. Megint sokat bízik intuíciómra. Ez nem szocialista rendezés. A próbákat nem értékelem ki se a társulattal, se a rendezőkkel, se önmagammal. Ez megint a kispolgári-értelmiségi elernyedés, amire Gorkij céloz. A gyakorlati munka közben nagy erőfeszítéssel úrrá leszek ezen, legyőzöm a színpad, a színészek köznapiságra húzó hangulatát – külső segítség nélkül (nem iszom próbák közben, mint azelőtt). Igaz, hogy a darabot alaposan átelemeztük, s eszmeisége, főtörekvése már az idegeimben vannak és spontánul átítatják gyakorlati utasításaimat. És mégsem helyes, hogy nem tudatosítom minden próba előtt és után az alkotó munka napi célját, eredményeit és hibáit.

Elméletben azért sokat foglalkozom rendezéssel, olvasom oroszul a szovjet vitát a fizikai cselekvés és a föladat-többlet hívei között. A vita kimenetele még nem világos. Úgy látom, a föladat: »a lét meghatározza a tudatot, a tudat visszahat a létre« tételének alkalmazása a színészet és a rendezés területére (a kettő nem ugyanaz). A kérdés: hogyan lehet a színpadi cselekvést megtölteni eszmei tartalommal illetve az eszmeiséget átváltani színpadi cselekvéssé, mégpedig egységes és következetes munkafolyamatban. Ha nem úgy fogjuk fel, akkor az »ábrázoló« és »propaganda« művészet, tehát az arisztokratikus és a proletkult művészet végleges ellentételeibe tévedünk.<sup>108</sup>

## A szintetikus realizmus és a színháztörténet-írás

Sztanyiszlavszkij módszeréről száz év elteltével Declan Donnellan jelentet meg gyakorlatgyűjteményt,<sup>109</sup> s a felismerések után úgy fogalmaz, hogy Sztanyiszlavszkij

<sup>108</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 204–205. (1950. szeptember 30.)

<sup>109</sup> DONNELLAN 2005.

amatőr volt, aki arra vágyott, hogy igazi »hivatásos« lehessen. Bár a kortársak egyöntetűen tehetséges színésznek tartották, a lelke mélyén mindig képzetlennek érezte magát. Az írásai nyilvánvalóan ebből a küzdelemből törnek elő, amelyet nem csupán színésznövendékei kiképzéséért, hanem önmaga »hivatásossá« válásáért is folytatott. Ez az alázat teszi Sztanyiszlavszkijt igazán figyelemreméltóvá. Bölcsessége éppen abban állt, hogy tudta, mit nem tud.<sup>110</sup>

Hont Ferenc ebben a Sztanyiszlavszkij-értelemben amatőr színész, amatőrként mozog a színházi közegben, s nemcsak a játékot, de egész hagyományát akarja megérteni – ezért elemzi a színjátskót teljes történetén át. A megértés útja Hontnál az írás. Ekként áll készen 1936-ra egy módszertani füzet a színjátszás misztériumáról, s még az a saját legenda is erősíti amatőr élethelyzetét, hogy 1938-ban teljes metodikáját megsemmisíti, rádöbbenve, hogy Sztanyiszlavszkij is hasonló utakon jár.

Hont szintetikusrealizmus-felfogása nem a mintakövetést vagy a másolást, hanem a képzeletfejlesztést kezdeményezi kreativitásgyakorlatokkal. Amíg arra vár 1945-ben, hogy hazajöjjön Moszkvából, kigondolja a szintetikus realizmust leíró és kutató realista színháztudományt. A naplóban végig teoretizál, megértésre törekszik, a színjátéklényeg gondolata foglalkoztatja. Olvas Sztanyiszlavszkijt, aki a színjátéklényegét „Überaufgabe”-nak, Hont fordításában „közös feladat”-nak<sup>111</sup> nevezi. S találkozik Lukáccsal és feleségével is, de talán éppen a közös és hosszú emigráció tartja távol Lukácstól, a filozófustól. Naplójában rögzíti, hogy „Lukács nem vállalja a Színháztudományi Társaság elnökségét, de hajlandó közreműködni előszóban és írásban. Akadémián, színházi főiskolán vállal előadásokat, esetleg kurzust nemzetközi drámatörténetből. Beleegyezik dramaturgiai írásainak összegyűjtött kiadásába.”<sup>112</sup> De Lukács mint filozófus, a realizmus művészeti gyakorlatának következetes és nagyhatású újragondolója, az eszmék síkján nem érintkezik Honttal. A valóságábrázolás művészeti kérdése Sztanyiszlavszkij gyakorlati feladataiból könnyebben modellezhető, mint Lukács filozófiájából. Hont mindkettőt Lenin eszméihez köti, s lényegét így fogalmazza meg: „a Sztanyiszlavszkij-rendszer lényege [...] a valóság megismerése és megváltoztatása az alkotó és megvalósító színész sajátos eszközeivel. Ennek filozófiai alapja a lenini

<sup>110</sup> DONNELLAN 2008, IX.

<sup>111</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 8. (1945. április 2.)

<sup>112</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 39. (1945. május 3.)

tükrözési elmélet és a felépítmény aktív visszahatásáról szóló marxista tanítás.”<sup>113</sup> A tükrözéskonceptiót azonban a színpadi játékban nem említi, ellenben nem is elemzi, mily nagyon gátolhatja a fogalom képisége, a tükrözés, a színpadon történő direkt használatát. Lukács a drámairodalom fejlődéstörténetében a valóságtükrözési pillanatokra koncentrál. „Ez a titok pedig éppen az objektivitás a kor mozgó és eleven tükröztetése leglényegesebb vonásainak mozgó összefüggésében, a tartalom és forma egysége, a forma objektivitása mint az objektív valóság legáltalánosabb összefüggéseinek koncentrált tükröződéséé.”<sup>114</sup> Hont ellenkezőleg tesz: ő a színpadi játékot követi, a színjátékegészt. S Sztanyiszlavszkij munkásságát is a folyamatos alakulás eredményeként értelmezi.

Teoretikus írásait három aktivista időszakba rendezhetjük. Az első 1934-től (!) a munkásosztály, a népi színjáték, a színészi magatartás társadalmi típusait kutató témákban és egy alakításelméleti próbálkozásban hoz lényeges szempontokat a színháztörténeti diskurzusokba. A második korszakban politikai pozíciójából hivatalnoki direktívákban szólal meg. Különösen 1951 és 1956 között tekinti feladatának, hogy az évenként drámai seregszemléken,<sup>115</sup> egyébként példamutató alázattal, irodalomként elemezzen szocialista realista termelési műveket. Írásainak későbbi, gyűjteményes kiadásakor ezeket az elemzéseket félreteszi, s a harmadik korszakának eredményeire fókuszál. A gyakorlati színházi feladatoktól 1957-től végleg megszabadulva, a magára formált Színháztudományi Intézetben hozza létre szövegkiadásokkal, fordításokkal, óriási szintetizáló munkákkal az életművére leginkább jellemző, hatástörténetileg legerősebb korszakát: a marxista színháztörténeti korszakot.

A problémamegjelölést tekintve Hont írásainak középpontjában a színjátszás és a színészet áll, miként az „amatőr” Sztanyiszlavszkijnál is. Moszkvai éve alatt szerzett tapasztalata mindezt erősítette: Hont ugyan hivatkozik arra később, hogy iskolába is járt Moszkvában, de a rendelkezésre álló adatainkból elsődlegesen az orosz nyelvvel folytatott küzdelem látszik. Mindenesetre rögzíti, hogy magyar emigránsokkal találkozott, Tell Máriával Polgár Lilinél, s ők mesélik el neki,<sup>116</sup> milyen a képzés a Színháztudományi Főiskolán. Hont életrajzfilmjéből ér el a

---

<sup>113</sup> HONT 1951, 139.

<sup>114</sup> LUKÁCS 1975.

<sup>115</sup> Drámai seregszemlékről beszél a szakma, nem is észlelve a militarizmus nyelvi jelenlétét. HONT 1960, 168.

<sup>116</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 44–47. (1945. május 8.) Oroszul a tárgyak nevei.

nézőhöz a felismerés, hogy Hontnak a tanítás a megismerés módozata, ezért emlékszik akként, hogy Moszkvában a Hadifogoly Főiskolán tanít, Eisensteinnel, Pudovkinnal dolgozik együtt.<sup>117</sup> *Naplójában* kezdőként, bizonytalan cirill betűkkel rögzíti harminchárom tantárgy nevét, s „ebből és a beszélgetésből is azt következtettem, hogy a színjátéktudományból a színháztörténet az uralkodó (adatgyűjtés, rendezés), az elmélet inkább a színjátékgyakorlat elmélete (rendezés, színészet).<sup>118</sup>

Hont ekkor még elsősorban és mindenekelőtt színházi rendezőnek tartja magát. Már 1932-ben, a munkásmozgalom hatására megírja első könyvét, mely

... rögtön a szintézist akarja megcsinálni. [...] 54 kis oldalon a színház világtörténetének törvényszerűségeit írtam meg, amelyben azt fejtegettem, hogy hogy fog elkövetkezni – akkor úgy hívtuk: a társaselvű színház, mert ezt leírni, hogy szocialista, vagy kommunista nem lehetett, már akkor ugye, ezt fogalmaztam meg és azóta aztán minden írásomban benne van ez, hogy miért írom: én a színjátékot és általában a művészetet nem önmagáért való tevékenységnek vélem, hanem társadalomalakító és magatartásfejlesztő – tehát politikai tevékenységnek.<sup>119</sup>

Hont azonban, amikor 1956 alatt és után hibás (sztálini) logikai érveléssel a forradalom helyett a hatalmi rend mellé áll, színházi pozíciókra nem tör, sőt: a Színháztudományi Intézet létrehozására fordítja energiáit. Hevesi Sándort nevezi meg példaképének,<sup>120</sup> ez leginkább a rendezésről, a színjátszásról szóló elméleti írásaiban ismerhető fel. Miként az a politikus sors is, hogy amikor színpadon már nem terjesztheti a politikai és az elkötelezett színház ideáját, akkor a történetírásban kamatoztatja. A pozitivista tudomány kereteiből az adatgyűjtő színháztörténet lehetőségére koncentrálni az irányítása alá kerülő intézményekben. A adattárak és archívumok működésének filológiáját nem ismeri, de a gyűjtés és a dokumentálás szükségességét igen. A színháztörténet megírása, a magyar színjátszásról szóló leíró nyelv megteremtése már független színpados éveiben kísérti, és a moszkvai tapasztalat csak megerősíti ebben. Ekkor, az *Eltűnt magyar színjáték* megírása után öt évvel a magyar színház történetírásának szükségességére hívja fel a figyelmet, a

---

<sup>117</sup> BOHÓ 1980.

<sup>118</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 47. (1945. május 8.)

<sup>119</sup> HONT 1975, 8.

<sup>120</sup> HONT 1975, 10–11.

magyar színjátéktörténetet akarja megírni.<sup>121</sup> Ehhez hazatérte után „újból áttanulmányoztam Sztálin: Marxizmus és nemzetiségi kérdés, Molnár Erik: a magyar társadalom története az Árpádoktól Mohácsig, Révai: Marxizmus és magyarság, Vajda János színházi cikkeit (1885), Kasai Vidor emlékiratai, Vörösmarty és Kölcsey színházi írásait, Pataki és a Színészeti Lexikon cikkei.”<sup>122</sup>

Sztálin írásainak ihletésében nem csoda, hogy Hont a színháztörténet-írás koncepciójában az osztályharcok kiváltotta társadalmi változásokra fókuszál, másrészt a „valóság drámaiságát”<sup>123</sup> használja tematikus szerkesztőelemként. Annak a színháztörténetnek, melyen nemzedékek nőttek fel, s melynek 2019-ben sincs újraírt és -gondolt alternatívája, az államosítás első hónapjaiban elkészíti vázlatát. A hangsúly a magyar népi színjátékra kerül, hiszen Hont egy, a táltos-színjátéktól a regösökig húzódó ősi magyar teatrális ívet lát maga előtt. Ez a korai szocialista nacionalizmus a két háború közötti, világszerte ismert magyar színjátszást ellensúlyozza, de Hont nem tagadja és nem is fedi el, hogy volt Molnár Ferenc a XIX. század végén és volt Zumbot jokulátor IV. Béla udvarában.<sup>124</sup>

A Hont-féle magyar színháztörténet első struktúrája a régi színjátékokra támaszkodik:

#### I. Elődök:

1. Táltos-színjáték, világi is, népi színjáték.
2. Regösök, tombások, diákok (Mohácsig)
3. Iskolai színjáték (1790-ig)

#### II. Hivatásos színjáték kialakulása

1. kezdetei (1790), reformkor 48–49-ig
2. a kiegyezésig
3. kiegyezéstől a millenniumig

#### III. Kapitalista színház

1. millenniumtól 1919-ig

---

<sup>121</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 64. (1950. január 8.)

<sup>122</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 74. (1950. január 16.)

<sup>123</sup> HONT 1972, 334.

<sup>124</sup> HONT 1940, 105.

2. két világháború között
3. haladó törekvések. 44. III. 19-ig. Fölszabadulás.

Ellentétes irányok küzdelme:

- A. Népi színjáték – Úri színjáték (osztályharc)
- B. Nemzeti színjáték – külföldi hatás (szabadságharc)
- C. Politikai realizmus – elterelés, szórakoztatás, formalizmus, fasiszta agit. (ideológiai harc)

I. népi erők – feudalizmus

magyar nyelv – latin nyelv

magyar valóság – vallásos, főúri, külföldi ideológia

II. Köznemesség, polgárság – főurak, osztrák elnyomás

Magyar nyelv – német nyelv

Természetesség – deklamáció

III. polgári szj. + és –

magyar hagyomány – külföldi behatás + és

szocialista realizmusért (előbb elszakadás – formalizmus)<sup>125</sup>

A vázlatból látszik, mily mértékben determinálja a politikatörténeti értelmezés a korszakhatárokat, a harci szókinés a szembenállás és küzdés dialektikus erejét.

Hont mégsem ezzel a történeti koncepcióval áll a szakmai emlékezetben, nem mintha a történeti emlékezet rendje nyilvános vitákat generált volna. A színházi szakma a Hont-féle szocialista realista dramaturgia központosítási kísérletének egyik állomását látja ebben a döntésben, s ezzel Hont tudósi életművét a politikusi felől értelmezi. Hont minisztériumi elképzeléseit a kortársak amatőrnek ítélték, s legtöbbjüket sikeresen vissza is utasították. Leginkább a dramaturgok küzdöttek Hont területfoglalásai ellen.

Az új rendelet szerint – a Nemzetit és a Vidám Színpadot kivéve – minden színházban csak egy dramaturg lehet, vidéken egy sem, ezeket a színházakat egy központi dramaturgia fogja ellátni. Hontnak ebből a hatalmi tébolyából származó ötlete ellen már régóta hadakoztam...<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 64. (1949. december 11.)

<sup>126</sup> CZÍMER 1996, 145–146.

Hont befolyásának köszönhető azonban, hogy a színházi dramaturg munkája az államosított színházakban új területekre terjedt ki. A repertoár kialakításának új szempontjai az egész szakmát improvizációra készítetik, de ez nem a szovjet darabok kiválasztásának körülményeire vonatkozik, arról a külön érkező szovjet elvtárs-kollégák adnak felvilágosítást. A rögtönzés az új magyar dráma és a klasszikus drámák bemutatója körül válik alkotói folyamattá. Az 1949–1950-es évtől a bevételekben mérhető siker helyett bonyolult és jelenében kiszámíthatatlan, elemzői távolságban pedig követhetetlen szempontok szabják meg egy színház működését. A bemutatandó darabok egyensúlyozása, a mesterségesen megnövelt társulat teljes foglalkoztatása, a felső pártvezetők ideológiai ízlésvilága és a nép, a munkásnép művelése olyan négyes szempontrendszer helyez a színház elé, hogy egész dramaturgiák jönnek létre a szövegváltozatok kezelésére. Hont akkor tölt be minisztériumi színházi állást, amikor a dramaturgiai osztály átalakulásának igénye a színházi közélet hatalmi átrendeződésével fonódik össze. Háty Gyulának, Benedek Andrásnak, Szűcs Lászlónak, a korszak legendás dramaturgjainak feljegyzéseiből tudjuk, hogy a darabértelmezések és szinopszisok írásának ekkortól elvárt pártos művészete összefonódik az államosított struktúrában kialakuló játéknnyelvvel. A dramaturg ekkor válik kizárólagosan a szöveggel dolgozó, írástudó emberré s ekkor távolodik el a színjátszástól.

## A valóság túlélése

Hontnak a saját élettörténetéhez, megnevezhetetlen mozzanataihoz való viszonya különösen jól példázza a szintetikus realizmus működését. Önelbeszélése szerint a munkaszolgálatot pártfeladatként vállalta (noha illegalitásba is vonulhatott volna), sőt, miként évtizedekkel későbbi interjúiban hangsúlyosan leszögezi, a harcvonalba is saját kérésére helyezték 1944-ben.

Elvittek Délvidékre, kicsit megkínóztak, sok ideggyulladást kaptam, megbénult a fél oldalam, és akkor a párt megbízásából önként jelentkeztem a keleti frontra. Ki is vittek és három hét múlva tíz bajtársammal és elvtársammal, mert

természetesen a kommunista sejtet azonnal megalapítottuk, átszöktem a szovjet csapatokhoz.<sup>127</sup>

Hont a munkaszolgálatot a kommunista párt szolgálataként tudja csak elbeszélni. „A párt utasítására önként jelentkeztem a keleti frontra.” Amikor 1944 augusztusában megindul a szovjet támadás, nem menekül, hanem a szovjetek felé indul. „40 fokos lázzal, 36 kilóra lefogyva, három nap három éjjel voltam a két front között, rajtam keresztül háborúztak.”<sup>128</sup>

Lehet, hogy konspirációból, lehet, hogy a nyelv határához elérve, de munkaszolgálatos bevonulásairól jelen időben, a naplójában alig ír. Kikövetkeztethető, hogy irodai munkán van, de idegőrlő helyzetben. Nem tudja, mikor megy tovább a százada, hova helyezik, de a *Naplóban* azt boncolja, mi gátolja a tudományos-történeti írásban. Gyarmati és Ortutay naplójából tudunk meg többet Hont munkaszolgálatos behívásairól. A fronttörténet azonban más, azt részletesen rögzíti. Jegyzi, hogy 1944. július 1-én elindul a százada Pestről Deljatinba, onnan gyalog Majdan Górnýba, ahol a „lakosság főleg ukrán és lengyel”.<sup>129</sup> Átmeneküléséről részletes beszámoló marad a *Naplóban*. „A faluból fölmenekülő partizánok figyelmeztettek, hogy fussunk, mert itt vannak a németek. Odamentem hozzájuk, útbaigazítottak, hogy merre vannak az oroszok, és elvették az órámat, mert szükségük van rá. Átmenekültünk a hegygerincen délkelet felé...”<sup>130</sup> Amikor eléri sikeresen a szovjet frontot, azonnal gyűjtőtáborba kerülnek, ahol legalább ötszázan zsúfolódnak már. A naplóban Hont megírja, hogy fájdalmai vannak, ezeket valamennyire tudja gyógyszerrel még csillapítani, s ebben az állapotban rögzíti, hogy „Szüleimről nem tudok semmit. Élnek-e, elvitték-e őket – nem tudom.”<sup>131</sup> Majd „Egyre az jár a fejemben, mi van az otthoniakkal? Ili, Erzsi, Tomi, Gyula, Gyufás, a többiek. Megvannak-e még?”<sup>132</sup>

Hont a vele történeteket évtizedek múlva sikeres jólmegcsinált színműre keretezi át.

<sup>127</sup> HONT 1975, 14–16.

<sup>128</sup> BOHÓ 1980, 23–24. perc.

<sup>129</sup> HONT [é. n.], 5. füzet, 21. (1944. július 1.)

<sup>130</sup> HONT [é. n.], 5. füzet, 25. (1944. július 1.)

<sup>131</sup> HONT [é. n.], 5. füzet, 31. (1944. augusztus 29.)

<sup>132</sup> HONT [é. n.], 7. füzet, 43. (1944. december 30.)



...a »nínivei hatalmak« hónapokon át követ bányásztattak, utat építettek, lövészárkot ásattak velem. Önként jelentkeztem a Keleti Frontra. Átszöktem tíz társammal együtt a szovjet csapatokhoz. Illés Béla, a »kopasz őrnagy« felismert, és külön repülőgépen Moszkvába küldetett. Tanulmányozhattam a fejlődő, gazdagodó szovjet tudományt, irodalmat, művészetet. A szocialista színházat.<sup>133</sup>

A felismerésjelenet különösen szép, euripidészi drámai mozzanattá válik Hont történetében, hiszen véresen, harminchat kilóra fogyva, nagybetegen Illés Béla egy *Színházi Élet* címlapjáról ismeri fel.<sup>134</sup> Hont reményli, sejteti, hogy fontos információval szolgálhat a szovjeteknek. A munkaszolgálat, a szökés és a fogság alatt is úgy ír naplót, mintha szabad körülmények között élne. Életében nem hozza nyilvánosságra feljegyzéseit, 1982-ben, 1985-ben és 2006-ban azonban különböző évfordulókra egy-egy részlet megjelenik a *Naplóból*. Egyértelművé válik: Hont óriási életművének még óriásibb a háttéranyaga, s a valóságról folytatott diszkurzív természetű beszéd az életeseményeket nem egyszerűen az elbeszélés részévé teszi, hanem motivációit áthangszereli.

Moszkvában a magyar kolónia erős színházás embere Háty Gyula, aki már tíz éve él itt s nagyobb kapcsolati hálóval bír mindenkinél. Háty levelei<sup>135</sup> az igaz barátság sorai, a fogolytáborba nemcsak vitamint küld Hontnak, de megírja, ki lett Pesten színházigazgató. Németül és franciául adja meg az orosz drámacímeket, hogy Hont kulturálisan eligazodjon a szovjet irodalomban. A fogsága vagy tartózkodása alatt Hontot a valóságértés technikai foglalkoztatják. Úgy véli, mindez az „orosz nyelv, a szovjet színház, gyakorlati és elméleti problémák munkacsoporttal”<sup>136</sup> történő tanulmányozásával elérhető. Hont itt lesz magányos, sok mindentől elzárt. „Moszkvába kell kerülnöm.”<sup>137</sup>

Az akadémiai és egyéb terveit, a hazatérést 1945 augusztusában írja le.<sup>138</sup> Saját története Moszkva után csak a kommunista ideológus történeteként értelmezhető és érthető. Ezt a pozitív hősi heroizmust a Hontot túlélő Major 1985-ben elismeri, de feleslegesnek véli. Hont akár hihette is, hogy a párt küldte a frontra, de a konspirációs szabályok miatt ez így nem történhetett. Ami biztos: Hont pályáját a háború és a munkaszolgálat megtörte, sokkal jobban, mint színházás kortársai közül

<sup>133</sup> HONT 1972, 28.

<sup>134</sup> BOHÓ 1980, 26.

<sup>135</sup> HÁTY 1945.

<sup>136</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 3. (1945. április 1.)

<sup>137</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 22. (1945. április 18.)

<sup>138</sup> HONT [é. n.], 10. füzet, 67. (1945. augusztus 5.)

bárkiét. Ennek a felismerését Major Tamás kezdi meg 1985-ös életmonológiájában: „Nem tudok mást mondani, minthogy elégtételt kell adni az emlékének.”<sup>139</sup> Ezt az időskori, kollegiálisan pszichologizáló értelmezést átveszi a teljes színházi szakmai emlékezet.<sup>140</sup> Tarján Tamás 2003-as visszaemlékezése enged először kis betekintést abba a folyamatba, melyről talán már vannak szavaink.<sup>141</sup> A kalandos élet sokszor elmondott regénye a hazatérésig tart. A munkaszolgálat a fronton, a szökés, az orosz hadifogság, az igazolási folyamatok, a moszkvai várakozás utolsóként a hazatérésre mind filmre-színpadra való anekdotikus események, s Hont ezeket harcos-hősies legendáriummá fűzi össze. *A cselekvés művészete* című összegző tanulmánygyűjteményének bevezetője itt, a háború kitörésekor véget ér. A trauma nem kap helyet az emlékezetben, az elhallgatás és az elfedés mechanizmusa takarja le a háborús eseményeket. Míg Major, Várkonyi, Gellért együtt élt túl mindent és együtt kezdett újjáépíteni, addig Hont egyedül és távol, a moszkvai környezetben nyelvi és kulturálisan is idegenül élte túl a háborút és a holokausztot. Hont körül a megszakadt közösség miatt sem alakul ki kollektív emlékezet, olyannyira eltérő a háború előtti és a háború utáni története.

A kortársi legendárium, amit az 1989-es rendszerváltás utáni frissen etikátlan bulvárkiadók jól összemaszatoltak, a kései hazaérkezés mozzanatával magyarázza Hont 1945 és 1951 közötti helykeresését. Egyszerűsítő és téves az az állítás, hogy mire Hont 1945 nyarára hazaér, már minden pozíciót elfoglalnak azok, akik itthon maradtak. Téves, mert Hont éppen pozíciók halmozásával válik majd támadhatóvá és támadottá.

1949. július 23-án a *Szabad Nép*ben megindul a támadás ellene. Trockista összeesküvést sejtetve idézik a Színész Szakszervezet lapját, melyben „van egy Lenin, egy Sztálin, egy Rákosi idézet is a *három* Hont Ferenc idézet mellett.”<sup>142</sup> Hont a Színművészeti Főiskola főigazgatója ekkor, a filmgyártás művészeti vezetője, számos munkacsoportban tölt be pozíciót. Másnap, 1949. július 24-én levelet ír Rákosinak, akivel Moszkvában együtt várták a háború utáni hazatérést. A levél stílusa és retorikai érvelése csak a pár nappal korábban letartóztatott Rajk László összeesküvés-története felől érthető. A levél írójának pszichoszociális

---

<sup>139</sup> KOLTAI 1986, 67.

<sup>140</sup> CSAPLÁR 1982, 125.

<sup>141</sup> TARJÁN 2003, 48–49.

<sup>142</sup> (B. O.) 1949, 3.

állapota, hatalmi-politikai pozícióföltétele ezeknek a heteknek a váratlan fordulataira adott érzelmi reakcióként olvasható, történészi keretekben csak az 1949-es nyár eseménytörténetével szorosan együttolvasva elemezhető.

Hont a Rákosinak írt levél ellenére minden pozícióját elveszti. Major Tamás pártiskolára megy. A túlélésért (fizetésért) folytatott folyamatos pozíciómanőverek a figyelmét megosztják. „Egészségem pocsék. [...] Alig tartom magam. Anyagi gondok. Elmaradt fizetésem a pénzügyi főosztályon kiutalták, de a művészeti főosztályon (Csillag, Róna, Kenyeres Ágnes) két hét óta fektetik. [...] Révai elvtárs ismét betegszabadságon!”<sup>143</sup>

Már 1950-ben sűrűsödik kételye: miként tehet eleget a párt akaratának, amikor szenvedélye és tudása más irányt jelölne ki neki.

Nincs életervem. Mintha hivatástudatomat is elvesztettem volna. Azt a föladatot, amivel a párt megbízott, a magyar filmgyártás irányítását, március óta igyekszem a lehető leglelkismeretesebben elvégezni. Számomra ez a következő láncszem. De mi a rákövetkező? Nem hinném, hogy helyes lenne 25 éves tudományos és művészi munkámat befejezetlenül abbahagyni. Munkám tengelyében most a filmnek kell állnia. Ezt kívánja tőlem a Párt. Megpróbálom tehát eddigi tevékenységemet ehhez kapcsolni, ebbe beépíteni, anélkül, hogy beszűkülne.<sup>144</sup>

Hont pártfeladatként hivatkozik rá (bár a felkérés írásbeli dokumentuma még lappang valahol), de saját iniciálásra megteremti a színházról (és filmről) szóló rendszeres, elméleti beszéd intézményi kereteit Magyarországon. Már Moszkvából hazatérve észleli, hogy a dramaturgiai elképzelések általában kaotikusak. Ez lehet azért, mert káoszban működik a színházi üzem, lehet azért, mert ő egy év távollét után idegenné vált, mindenesetre szükségét látja a képzésnek, majd a kutatásnak. Elképzeléseiben mindennek előfeltétele a hely megtalálása, a kutatás tárgyi infrastruktúrájának biztosítása, majd a források és dokumentumok összegyűjtése. 1953-ban megalapítja az Országos Színháztörténeti Múzeumot a régi szegedi barát, Ortutay Gyula segítségével. 1957-ben a múzeumot Színház- és Filmtudományi Intézetté alakítják, ebből lesz végül a Színháztudományi Intézet, 1959. július 1-től a Krisztina körúton.<sup>145</sup> Hont a párt embere a háború után felálló új államapparátusban, s a szovjet modellt követve egyszerűnek tűnik, hogy a kutatóintézetek feletti

<sup>143</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 65. (1949. december 11.)

<sup>144</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 121. (1950. május 19.)

<sup>145</sup> TAUB 1985, 95–96.

közvetlen irányítást a minisztériumi hierarchia gyakorolja. Hont Ferenc úgy teremtette meg a kutatás kereteit, hogy az archiválás, a dokumentumgyűjtés, a forráskatalogizálás alapjait nem tanulta, hanem kikísérletezte. A magyar színház- és filmtudomány működését a rendszerváltásig, sőt, napjainkig kíséri (és kísérti) ez a döntés és két azonnali következménye. Az egyik következmény a személyi infrastruktúra hiánya. Hont, nem lévén akadémiai ember, nem tudósokban, történészi életpályákban, tanult mesterségben gondolkodott, hanem feladatban. Saját magát tette főigazgatónak, s fegyelmezett önképzéssel beleolvasta magát a színháztörténetbe. A metodikát, a módszertani alapelveket azonban vagy importálta szovjet kutatóintézetekből vagy feltalálta saját maga. Így vált a közép-európai színháztörténeti kutatás egyik büszkeségévé, nemzeti örökségünk komoly részévé a dokumentációs tár, mely minden 1949 utáni magyarországi előadásról szóló nyomtatott anyagot tartalmaz, de így hiányzik a legtöbb cikkarchívumi leletről pontos keletkezési dátuma és/vagy oldalszáma. Az intézetbe képzett színháztörténészek híján érdeklődő irodalomtörténészek kerülnek az induló kutatási projektekhez, bár általánosabb, hogy a gyakorlati szakmából (bűntetésből) kizárt rendezők képzik át magukat történészek. Ez az emberi sorsokon követhető traumatikus, ugyanakkor heroikus váltás együtt jár a tudomány gyakorlatán követhető dilettantizmussal.

Hont döntésének másik következménye, hogy a színház- (és film)tudomány minisztériumi intézményesülésével kizárja az általa frissiben alapított intézeteket az akadémiai tudományok rendjéből. Mivel a kutatási kapacitásuk és szervezeti rendjük a minisztériumhoz, s nem az egyetemekhez köt minden kutatót, kikerülnek az egyetemek kutatási és oktatási protokolljából. A színházművészetnek négy évtizeden át nincs tudományoskutató-utánpótlása, a szintetikus realizmus koncepciójának pedig tudományos továbbgondolója.

## Major Tamás és a pragmatikus realizmus

„Major tudta a világot.”<sup>1</sup>

„Aki megsértődik, annak nincs igaza.”<sup>2</sup>

„Mi, realista művészek, nem hiszünk a másvilágban...”<sup>3</sup>

Major Tamás a színházi emlékezet talán legmegosztóbb alakja, hívei, tanítványai és ellenfelei, áldozatai őrzik különösen élénken pályáját. A munkáiról kialakult memoárbuborék<sup>4</sup> a személye körüli viták óriási legendáriumát hordozza, kultusz kutatása meg sem indult, miközben generációk viszik tovább gyakorlati hagyatékát. A valóság szenvedélye Major Tamás alakját övezi leginkább,<sup>5</sup> szinte karikatúraszerűen.

Pozíciókat vállaló és gyűjtő pályája az államosítás korai éveiben indulva determinálta helyét. Majoré a Nemzeti Színház az államszocializmus ideje alatt majdnem végig, 1945–1978 között. Igazgatóként, majd főrendezőként felelősséget vállal a népi demokratikus Magyarország kulturális identitásának alakításáért. Ez a felelősség olyannyira problematikus, hogy 1978-as nyugdíjaztatása után újraidézi és újramondja emlékeit, történetévé rendezi a múltat. 1979-ben a *Lobogóban* folytatásokban elmondja ifjúságának forradalmi emlékeit, 1982-től pedig egész életére emlékezik: négy év alatt öt tanulmánykötet és beszélgetőkönyv jelent meg tőle és róla.<sup>6</sup>

Kalandos és sokszorosan rétegzett, dús életét dramatizált történetek köré rendezi, s ezek a minijelenetek egy XX. századi szenvedélyes alkotó pályáját rajzolják fel az államszocializmus kialakulásától a haláláig. A sokszor elmondott, egységes narratívába rázott saját élet azonban rétegzetlen az 1949-es államosítás utáni évektől, s azok a fordulópontok, melyek új pályát, új találkozást, új eszmét igényeltek és kaptak tőle, sem felismerésként, sem vallomásként nem jutnak

---

<sup>1</sup> CSERHALMI 2013.

<sup>2</sup> MOLNÁR GÁL, 2010, 5.

<sup>3</sup> MAJOR 1960, 595.

<sup>4</sup> Lásd ABLONCZY László számos fórumon, *Magyar Idők*, *Magyar Nemzet*, *Magyar Szemle*, *Kortárs* online, MMA-székhelyi megjelent írásait 2012 után.

<sup>5</sup> SZÉKELY Gábor Majorról. In: KOCSIS L. 1984, 304.

<sup>6</sup> ANTAL 1982, 1985, MAJOR 1983, KOLTAI 1986, KOCSIS L. 1987.

helyhez a pálya önírásában. Halála, majd az államszocialista rendszer leváltása utáni években a sértett, bántott pályatársak emlékezete<sup>7</sup> tör fel a mélyből, s Major születésének 100. évfordulójára leginkább a hiányzó emlékezések hívják fel a figyelmet.<sup>8</sup>

Major Tamás pályája egyrészt rögzíti a magyarországi szocialista realista színház kialakulásának folyamatát, másrészt (és ekként) a valóság keretezésének művészi akaratát tárja elénk. Forradalmi korszakban igazi forradalmi karakter, lehetőségek és feladatok között alakított életműve erősen tematizálja a színház történetéről folytatható beszédet. De látjuk, hogy a háború utáni művésznemzedék azon tagjai, akik pozíciót vállaltak, elhivatottságból vagy kényszerből, legtöbbször művészi kapacitásukat áldozták fel az adminisztrációért, a döntési hatalomért. S bár Major „világraszóló színházat is csinálhatott volna”,<sup>9</sup> színházi erejét szétforgácsolta a vezetői gond, a mindennapos-harcos adminisztráció. 1978 után rögzített saját történetei a realista színházeszményt járják körbe, s ezeket a majori pontokat<sup>10</sup> összekötve és kiegészítve felsejlik előttünk a szocialista realista színházi ideológia gyakorlata. Major kultuszát tehát leginkább a realizmus igénye, Brecht színházi megszólalása, Sztanyiszlavszkij színészképzése, az elkötelezett kommunista alkotó felelőssége, a harc és a forradalom emléke strukturálja.

## A forradalmi romantikus hagyomány: a versmondás

Major az egyik legnagyobb versmondó színészünk, aki a versmondást a politikai és a kulturális harc eszközének tekinti. A versmondás a színházi kereteket megidéző előadóművészeti forma, mely nem színház, hiszen a verset mondó színész csak a versmondó szerepét tudja felvenni. Mégis általában színészi képességeket igényel, hiszen el kell viselni, sőt használni kell a fenomenológiai (s nem a szemiotikai) test kitettségét,<sup>11</sup> mely magára fókuszálja a néző figyelmét. A versmondás hatékony

<sup>7</sup> LENGYEL 2008, 2017, ABLONCZY 2012.

<sup>8</sup> Az OSzMI közgyűjteményi kötelezettséggel kiállítást készített, melynek nincs katalógusa.

<sup>9</sup> GÁBOR Miklós. In: KOCSIS L. 1987, 282.

<sup>10</sup> MAÁR 1975, 23. perc.

<sup>11</sup> FISCHER-LICHTE 2008, 88.

kultuszalakító művészi alkotás, mert egyértelműen értelmezett, megszólító és befogadhatóan rövid forma.

Major versmondásai a Petőfi-kultusz romantikus forradalmiságát összekapcsolják a kommunista forradalommal, József Attila kultuszát pedig lényegében megteremtik.<sup>12</sup> A Színház- és Filmművészeti Főiskola évnyitóján Major Tamás évtizedeken keresztül elszavalta (talán az *Internacionálé* eléneklése helyett) Petőfi Sándor *Levél egy színészbarátomhoz* című versét. Adott kontextusban a vers lelkesítő mozzanat egy formális intézményi eseményen, a hosszú évek során azonban különös eljárások útján, de megteremti saját, hol önreflektív, hol vicces, hol patetikus, hol unalmas és kínos, azonban mindig újraértett hagyományát, és elveszti a megmerevedett kultuszban elsődleges, szövegszintű jelentését. Major színházzsakai emlékezetét ez a Petőfi-vers színezi és értelmezi, hiszen a főiskolát elvégzett nemzedékek Major és Petőfi viszonyával itt találkoznak legelőször, s ez a találkozás igazi bevésődés. Major Petőfi, a lángelkű költő mondataival válik azonossá több generáció emlékezetében,<sup>13</sup> sőt, performatív aktusként, a Katona József Színház megalakulását is e vers teszi megtörténtté. Molnár Piroska idézi fel, micsoda „tradíció volt, hogy Major Tamás a főiskolán minden évnyitókor és évzárókor elszavalta Petőfi Sándor *Levél egy színész barátomhoz* című versét. Itt is elmondattuk vele, ezzel megalakult a Katona József Színház.”<sup>14</sup> Látható azonban, hogy a vers mondatainak, helyzetének, performatív struktúrájának jelentése eltűnt az évtizedeken át ismétlődő szavalás rituáléjában. A vers kiválasztása és négy évtizeden át állandó hangos kimondása ars poetica, de inkább Majoré, mint Petőfié. Több felvétel áll rendelkezésünkre, s a ritmuseltérések észlelésén túl értelmezésbeli különbséget nem lelünk az elmondásban. *A magyar líra gyöngyszemei* sorozatban kiadott változatban<sup>15</sup> gyorsan felsorolt, pontos helyzetleírásnak halljuk a mindenkori színészet napi keserveit. A Gobbi Hilda 70. születésnapján tartott katonás ünnepen<sup>16</sup> a nézők jelenlététől mesélősebb, játékosabb, a színésztársnak szóló pillanatok formálják a versmondást, de Major hangsúlyai változatlanok. A több százszor elmondott vers komikus helyzetleírások és összetett megszólalások sorozata, hiszen

<sup>12</sup> A József Attila-kultusz kutatás figyelme nem irányul a versmondással és a színészi közösséggel elért hatásra. Az irodalomtörténeti kultusz mellett egy színháztörténeti is felrajzolható. ANTAL 1985, 256.

<sup>13</sup> MAJOR 1973, 16–17.

<sup>14</sup> MOLNÁR 2013.

<sup>15</sup> UNGVÁRI 1961.

<sup>16</sup> GOBBI 1983, 47. 18–52. 16. perc.

halljuk, hogy egy színész szavalja, hogy a színész jobb híján csepűrágónak álló „bitang”, „gaz sehonnai”, „söpredék”. A megszólaló–versmondó tőlük határolódik el:

De a barátság végre megszakadt,  
Mert én utáltam a nyegléskedést,  
A sok „utószor”-t, a görögtüzet,  
S tudj’ a manó, mily csábításokat.

Majortól Petőfi sorai is a Csokonais *Karnyóné* vígjátékában fellelt helyzetkomikum képeit hozzák a hallgatók elé, a hosszú vers majdnem végig gunyoros és vicces.

Kenyért keresni színészek leszünk,  
Nem a művészet szent szerelmiből,  
S haladni nincsen semmi ösztönünk.  
„Pártolj, közönség, és majd haladunk”,  
Mond a színész: és az meg így felel:  
„Haladjatok, majd aztán pártolunk”;  
És végre mind a kettő elmarad.”

Petőfi, így Major sem tesz javaslatot, milyen a jó, az alkotó színművészet. A Petőfi-vers egyáltalán nem Hamlet-instrukció vagy a *Versailles-i rögtönzés*, s lezárása kurta-furcsa, inkább patópálos.

Az isten adja, hogy minél előbb  
Akképpen álljon színművészetünk,  
Amint valóban kéne állnia.

Major egyik költői idolja Petőfi, a játékos, könnyed, keserűen viccelődő költő. Major Petőfire a második háború közepén talál rá. 1942-ben jelenik meg a *Petőfi útján* kérdező-elemző kötet,<sup>17</sup> melyből egyértelmű, hogy a várt „nemzeti megújulás alapvetően a magyar kulturális örökségre fog épülni”.<sup>18</sup> Major Petőfi megidézett karakteréből óhatatlanul átveszi a színészi megszólalás bátorságát, használja a kiállítás közösségi erejét, s megteremti a politizáló színészeknek a mintát, miként lehet az államszocialista politikai közéletben nevüket, arcukat, hitelüket adni egy-

<sup>17</sup> KÁRPÁTI 1942.

<sup>18</sup> STANDEISKY 2017, 3.



egy ideológiai döntéshez. Major ismertségének külön tulajdonítható az a közösségi politikai hatásmechanizmus vagy minta, mely a rendszerváltás utáni első szabad választásokkor ismert színészek sokaságát juttatta a parlamentbe. Major ezzel a verssel döntésnek állít valamit, ami csak egy következmények és konklúziók nélküli helyzetleírás. Láthatóan romantikus utópia országgyűlési képviselőnek, felelősnek, közvetítőnek lenni nem politikusként, de Major a parlamentben használni tudja a színészi tudását, s a közéleti szerepek (miként a vers megszólaló szerepei) között rugalmasan váltva eléri, hogy a legbefolyásosabb színházirányítók egyikévé váljon.

Major politikai szerepének igazságát egyrészt igazolja háború alatti illegális kommunista tevékenysége,<sup>19</sup> másrészt a felszabadulás pillanatában követhetetlenül gyors és határozott fellépése. A pusztítás utáni fizikai újjáépítés kihívást jelent minden romantikus forradalmárnak, hiszen nem valami ellenében, hanem valami érdekében kell agitálni. Így válik a Nemzeti az újrakezdés helyévé, a színház az emlékezet terévé, a színész a közösségi terekben agitáló forradalmárrá. „A kommunista [...] színészeknél, rendezőknél (Major Tamás, Both Béla) zökkenőmentesnek látszott az alkalmazkodás az MKP politikájához és kultúrpolitikai elképzeléseihez”,<sup>20</sup> s míg a fiatalabbak ezt az alkalmazkodást életfeladatként abszolválták,<sup>21</sup> Major szerepként, petőfis szerepként.

Major ráismert a romantika, az avantgárd és a kommunizmus stílusjegyeinek közös halmazára, így Petőfi mellett kortársai közül Milloss Aurélnál, majd József Attilánál találja meg az utat a forradalmi és avantgárd retorikához. Színészként a szenvedélyes megszólalás az eszköze a közösség (ahogy ő mondja: a társadalom) összetartásában. A szenvedély bevallottan színházesztétikájának alapja.<sup>22</sup> Igaz, ez az a szenvedély, mely „meg akarja változtatni a világot”, és ezért elsődlegesen a megszólalás és nem az írás hatásmechanizmusaival bajlódik. A szerep kiállítása és nem strukturálása jellemzi alakításait, s ez ugyan mindez társadalmi szerepeinek minősítése irányában metaforikus értelmezési hullámot is indíthat, mégis a szenvedély felől lehet megkezdeni összetett színházeszményének megértését.

A versmondás művészete a háború előtti és alatti évek forradalmi megszólalásának kínál játéktechnikai és gyakorlati terepet. A vers kommunikációs

---

<sup>19</sup> KOCSIS L. 1987, 55, HONT: Napló.

<sup>20</sup> STANDEISKY 2017.

<sup>21</sup> GÁBOR 1997.

<sup>22</sup> KOLTAI 1986, 124–127.

lehetőség azoknak a művészeknek, akiket a második zsidótörvény rendelkezéseit betartó igazgatók letiltottak a színpadról. Miként azoknak az elkötelezett kommunista és szociáldemokrata csoportoknak is, akik folyamatos betiltások miatt, színjátszói engedély híján fordultak a vershez mint hatásos, a kettős színházi beszédet bravúrosan elviselő formához. Major legkorábban Adyt mondja nyilvánosan, legtöbbször talán Petőfit szaval, József Attilát pedig mindig. Verset mond, mint Ascher Oszkár, de önálló versestekre nincs ideje-szüksége, egyetlen költemény is hordozhatja a szenvedély lángját. Versmondása tehát nem egy irodalmi szövegegész, nem is egy szerzői életmű felől tesz fel kérdéseket, hanem egyetlen érzést fogalmaz meg.

Major versmondása erősítette színjátszásának azt a karakterét, melyet a kortársak modorosságának tekintettek: „...ő volt az a színész, akinek modorosságait minden főiskolai pamfletben a legkönnyebben tudták utánozni.”<sup>23</sup> Életműve egésze felől azonban ez a modorosság nem esztétikai, hanem formanyelvi sajátosságnak tűnik. Major kedvenc szerzője Molière, színházeszménye a Jovet-féle stilizált commédia dell'arte, megjelenésében ő maga a hórihorgas Pantalone inkarnációja, modorossága leginkább a tipi fissik játékn nyelvének túlzott használatára vezethető vissza. Ráadásul biológiai adottságaival és színészi fegyelmeivel eléri, hogy miként az igazi primadonnák, hosszú évtizedekre konzerválja megjelenését, s nem változó, nem öregedő, nem megroggyanó testtel álljon a kamerák és a nézők elé. Major modorosságát ez az évtizedekig tartó nem-öregedés felerősítette. 1945-től több évtizeden át egyformának látszik, s „alapjában véve rendkívül romantikus színészalkat volt”,<sup>24</sup> aki szerepjátékaival jól összemossa színház és élet valóságát.

Hosszú pályájának kiterjedt sajtóanyagában a versmondószerepet engedi előre, s ekként a színházi emlékezetet strukturáló lapok a József Attilát szavaló színész képét rögzítik, aki munkások közé megy, irodalomról beszél, tanít és legtöbbször mégis verset mond.<sup>25</sup> Két vers emelkedik ki a rengetegből. *A Dunánál*, mert ezzel nem a kommunista, hanem a filozófus József Attilát, a haza fogalmát stb. hozta elénk. A másik vers az emlegetett *Levél egy színészbarátomhoz* Petőfitől, mely egy nemzeti himnusz mintájára veszi el sorainak szemantikai jelentését, hogy a közösségi ünnepeket ritmizáló kultuszelemmé váljon.

<sup>23</sup> Gábor Miklós. In: KOCSIS L. 1987, 295.

<sup>24</sup> Gábor Miklós. In: KOCSIS L. 1987, 295.

<sup>25</sup> GYÖRGY-PATAKI 2000, 19.

## A klasszikusok hagyománya: Shakespeare, Molière

Major színházi ízlése az összetett viszonyokat dramaturgiailag pontosan, nyelvileg mívesen, gondolatilag tisztán közvetítő szövegeket kedvelte, s már a harmincas évektől érzékelhető az újraolvasás (Major szóhasználatában: a felfedezés) iránti elragadtatott szenvedélye. Shakespeare, kicsit Csokonai, Molière, majd Brecht dramatikus művei teremtenek alkata köré megfelelő világot. Színészként is, rendezőként is igyekszik elkerülni Csehovot és Ibsent és minden más szerzőt. Rendezőként vállalt darabjai is ezekhez a szerzőkhöz kötik, természetesen érzékelhető a pozíciójának, idejének és életkorának tulajdonítható preferenciaváltás.

Major írásaiból, rendezéseiből sokrétegű színházi eszmény rajzolódik elénk. Tudjuk, hogy mit tanul Hevesitől, a hevesis-nemzetis színészek játékából, Kürtitől és Sugártól, leírja,<sup>26</sup> milyen hatások érik 1934-ben a párizsi színházakban, tudjuk, hogy Várkonyival együtt Jouvet-nál találják meg a lendület és a mozgás játéknyelvét.

És kiemeli (látni fogjuk), hogy az 1937-es világkiállításon látott *Guernica*, majd a spanyol polgárháború mellett tüntető párizsi tömegek nyers ereje milyen egyszerűen és milyen erővel gyakorol rá érzéki és mozgalmi hatást egyszerre. Színházi bázisa sokáig ez az elitistán demokratikus irodalmi szcena marad. Pályájának különössége, hogy bejárja azt a művészi kereső utat, amelyet mintaként és pályatársként szemlélt és követett francia kollégái is megtesznek, de az államszocializmus keretei Magyarországon megforgatják elképzeléseit. Major Mnouchkine idősebb kortársa, a Mnouchkine-féle világértés és észlelés az értelmezői magatartása, a pártos hit, a rendületlen elkötelezettség, a kemény akarat azonban más kontextust húz életműve köré.

Major nemzetis rendezéseinek számát száz felett tartjuk nyilván,<sup>27</sup> s minden társulatirányítási, szereposztásbeli szükségszerűség kényszerítő hatását hozzáértve is egyértelműen Shakespeare-rendezőnek tekinthetjük.<sup>28</sup> Három Brecht-,<sup>29</sup> hat

---

<sup>26</sup> KOLTAI 1986, 22–26.

<sup>27</sup> Major kiváló munkájáért Magyar Élmunkás kitüntetést kap 1949. szeptember 3-án. PIM–OSZMI, Kézirattár, 2013.180.1.

<sup>28</sup> SCHANDL [philther–Major].

Molière-<sup>30</sup> és tizenöt Shakespeare-rendezést<sup>31</sup> látunk csak a Nemzetiben tőle, a felújításokkal, nyári reprizekkel alig pár évet hagy ki Shakespeare nélkül. Rendezői életműve huszonkilenc Shakespeare-rendezést tartalmaz. Korai Shakespeare-rendezési koncepciójára többször visszatér. A Városi Színház matinéin kikísérletezi, milyen húzások nélkül játszani Shakespeare-t, nem a Hevesi, és nem is majd a Németh képzelte Globe-rekonstrukcióban, hanem a világot, a terét és a viszonyait szövegében megalkotó alkotásként. Ezek az előadások négy óránál is hosszabbak, szerepkettőzéseket, számtalan statisztát követelő monumentális konstrukciókká nőnek. Major a lélektani realista színház sablonos definícióitól teljesen elszakadva látja meg, hogy a jelenetek közötti térváltások a képzelet szabad formanyelvét is működtethetik.<sup>32</sup> Ebben az időben és térben, az igazi értelmezői messzeségben és üres térben találja meg a végtelen humort és politikusságot, életműve Shakespeare-mondataival hozza létre a Nemzeti Ráday Gedeon, Hevesi Sándor és Németh Antal utáni negyedik aranykorszakát.

„Olyan nagy emberek a mi fegyvertársaink, mint Shakespeare és Molière”,<sup>33</sup> mondja már az 1950-es évek első felében, s a két szerző újrarendezett, újragondolt *jelenléte*, erős és különös kultusza Major örökölt és meglett mániájának következménye. Major Shakespeare-t örököli Hevesi Sándortól és Németh Antaltól, Molière-t pedig felfedezi és hazahozza Párizsból. Shakespeare-előadásai hamar legendássá válnak – a hosszuk miatt is, hiszen négy-öt órás előadásain minden leírt mondat elhangzik. 1940-ben kezdi a *Sok hűhóval*, ezt veszik elő 1946-ban, majd szinte évente egyet bevállal. Molière-t látszólag nem örököli, hanem Várkonyival együtt felfedezi, hiszen Jouvet-n keresztül erősödnek meg a francia klasszikus komédiajátszás technikáiban. Major azonban ismerte nemcsak Hevesi Sándor Shakespeare-rendezéseit, de ismernie kellett Shakespeare-elemzéseit is. A *Sok hűhóról* 1919-ben írt Hevesi-tanulmány<sup>34</sup> már egymásra vetíti az angol reneszánsz és a francia klasszika színpadtechnikai megoldásait. Míg Molière „théâtre de

---

<sup>29</sup> *Vágóhidak Szent Johannája, A szecsuáni jólélek, Galilei élete.*

<sup>30</sup> *Amphitryon, Fösvény, Kényeskedők, A képzelt beteg, Tartuffe, Versailles-i rögtönzés.*

<sup>31</sup> *Ahogy tetszik, Antonius és Kleopátra, Athéni Timon, Coriolanus, Hamlet, II. Richárd, Macbeth, Othello, Romeo és Júlia, Sok hűhó semmiért, Szeget szeggel, Szentivánéji álom, Téli rege, Vízkereszt, vagy amit akartok, Windsori víg nők.*

<sup>32</sup> Például a színházi portál keretét a *Rómeóban* eldönti, a deszkákra fekteti, ekként kijelöli a Capulet-kert határait.

<sup>33</sup> MAJOR 1950, 2.

<sup>34</sup> HEVESI 1919.

moeurs”, addig Shakespeare „théâtre d’amours”.<sup>35</sup> Major Hevesi nyomán Molière-t már 1940-ben kezdi fordítani<sup>36</sup> és játszani Shakespeare-rel párhuzamosan.

Major hatása az államszocialista repertoárra igen látványos, mert miközben továbbviszi az előd-igazgatók Shakespeare-rajongását, s a kultuszt egyik utolsó rendezésekor kiadott könyvével különösen felerősíti, kifejleszt egy „házi” szoros szövegolvasási technikát. Ez a szövegolvasat Hevesi esszétárca-elemzéseitől<sup>37</sup> eltérően szinte kizárólag színpadtechnikai kérdésekre, játékhelyzetekre fókuszál. A *Téli rege – a színpadon* című 1984-es Major-könyv a színházi próbafolyamat egyik alapjának számító olvasópróba folyamatát rögzíti. Major inspirálódik az egyetlen mintának kínáló Sztanyiszlavszkij-féle *Othellós* próbanaplóból, de nem írja tovább, nem igazán érdekli a szerepnapló-technika, mellyel Sztanyiszlavszkij a felkészülő színészt hozza megfelelő állapotba. Majornál a szerepek társadalmi miliójének kutatása sem elsődleges, nem véletlenül a *Téli regét* emeli olvasói elé. A történelmileg azonosítható társadalom hiánya a fikcióra, majd a fikcióban megfogalmazott emberi viszonyokra irányítja a figyelmet, s ugyan hangsúlyozza, hogy a király környezetének felvázolásakor tudni kell, mi a királyság maga, de a viszonyok rendje érdekli, nem a történelem. A könyv olvasópróba-napló, mely az új Mészöly-fordításban sorról sorra követi, elemzi, magyarázza Shakespeare színházi műalkotását. Majort a színészek felkészítése érdekli, a reakciók, a megértések folyamatát követi elemzésében. Hevesitől eltérően nem magyarázza a szavalás művészetének történetét Corneille-től Garrick Dávidig,<sup>38</sup> hanem az aktuálisan színpadra lépők reakcióját figyeli és írja le.

Bravúros figyelemmel követi az éppen meg nem szólalók szerepét is, s mindig a színen bent lévő alakok gondolati és érzelmi komplexitásából, az abból következő mozgás kinezikus energiájából indítja értelmezését. Sok remek meglátása közül emeljük ki azt, amit a színészkedésről mond. Leontes megtévesztésekor így magyaráz: Shakespeare „szereplőinek többsége képtelen a színjátszásra azért, mert tiszta és őszinte. Shakespeare ezeket a tiszta, őszinte embereket a legnagyobb büntetéssel sújtja akkor, mikor színészkedésre kényszeríti őket. Számukra ennél

---

<sup>35</sup> HEVESI 1964, 90.

<sup>36</sup> A *Tudós nők* Várkonyi fordításában az első, ezt még tizenhat rendezés követi, s igaz, hogy ez a Molière-ádé 1955–1971 között megszakad, de utána alig áll le. Major pályája végén visszatér a komédiához.

<sup>37</sup> Hevesi több mint kétezer kis cikket írt Shakespeare-ről, ezt kötete kiadója, József Gábor számolta össze. HEVESI 1964, 208.

<sup>38</sup> HEVESI 1965, 254.

megalázóbb dolog nincs a világon.”<sup>39</sup> Ezzel együtt, emlékezzünk, Major kultikus üzenetté növeli Petőfi *Levél egy színészbarátomhoz* című versét, s a színészkedés romantikus pátoszát alkotó és alkalmazott, pontosabban interpretáló művészetre cseréli fel.

Major Shakespeare-je egyrészt aktualizál, másrészt cinkos a közönséggel.<sup>40</sup> Aktuális, mert saját jelene érdekli, a királyság és az államférfiúság mindenkori, akár XVI. és XX. századi státusza, de az aktualizálás akaratánál is erősebben cinkos a hangvétele. A Shakespeare-szövegben fellelt cinkosság elsősorban az író és közönsége viszonyát jellemzi, de a könyvet olvasva hamar felsejlik Major színházeszménye: a cinkos művészet gyakorlata. A cinkos jelző Majortól eleddig idegen pajkos nyelvi formájából következtetek arra, hogy Major ismeri Mészöly Miklós írását a cinkos akusztikáról. „...Csak míg a nagy népek »cinkos akusztikája« többnyire korszakokat formáló közérthetőséggé tud lenni, a kis népeké – néhány kivételtől eltekintve – rezervátumi érdekesség marad.”<sup>41</sup> A rezervátumi érdekesség megfigyelése adja Major művészetének különösségét. Mészöly a hatvanas évek legvégén úgy látja, ha a próza cinkos akusztikájú stílussal szerelkezik fel, akkor provinciális összeborulás jellemez majd minket, kis népek kis irodalmát olvasókat. Az államszocialista évtizedek színházában a cinkos akusztika olvasási módszerének megfelelője egy sajátos, a cenzúrát összekacsintva megkerülő nézési technika: a színházi kettős beszéd technikája.<sup>42</sup> Erős és összetartó közösségben a színpadon játszódó eseményeknek, jeleknek azonnal két jelentése képződik: egy látható és egy tudható. Major 1984-es kötetében a szöveg és a néző közötti cinkos kapcsolat megteremtésének feladatával a színészt ruházza fel. Ez tekinthető ars poeticájának. Ezt a cinkosságot többen cirkusznak,<sup>43</sup> mások abszurdnak vagy groteszknek<sup>44</sup> látják, Major politikusnak.

Na, úgy alakult a dolog, hogy nem mondhattunk sehol Petőfi-verset, és akkor 1944. március 13-án a Vasas-székházban volt egy ünnepség. [...] S elmentem a Vasasokhoz, de hát olyan rendőr követett akkor bennünket, aki felismerhető volt még álruhában is. [...] Elmondtam a *Vasúton* című verset [...], én éreztem a

<sup>39</sup> MAJOR 1983, 82–83.

<sup>40</sup> MAJOR 1983, 72, 74.

<sup>41</sup> MÉSZÖLY 1969, 28.

<sup>42</sup> JÁKFALVI 2005.

<sup>43</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 7–125.

<sup>44</sup> LENGYEL 2017, 127.

rendőr belső monológját: – Na, ennek a Majornak megjött az esze. [...] Aztán az utolsó három sornál elkezdett felemelkedni, leesett a húszfilléres, de hát akkor már az ablakon át sikerült elhagynom a termet.<sup>45</sup>

A politikusság a közösség napi gyakorlata nála. *Téli rege*-könyve is azt bizonyítja, hogy színházi eszménye az a színház, ahol a kísérletezés a színészi munkát szedi szét, a színház művészetét a színészek közös játékában leli fel, s ahol a szöveg (a hetvenes években vagyunk) a klasszikusok újraolvasásával elkötelezett, harcoss, társadalmi akaratot hordoz. Major sokat emlékezik, sokszor, s ezek az írások a színésztől szólnak, a színész munkáját kutatják, nem a rendezőt. Felidézi, mennyit tanult Sugár Károlytól, legendáriumba emeli Karinthy versmondását,<sup>46</sup> elemzi Töröcsik színpadi erejét, s rendre visszatér Gobbi Kármáné-alakításához, melyet a legnagyobb színészi teljesítménynek tart a világon.<sup>47</sup> Éppen az államszocializmusban vállalt hatalmi pozíciói és politikai irányítói felelőssége fedi el, mennyire hasonló kutatóutakat jár be európai kortársaival. Strehler Piccolo Teatro, Liviu Ciulei Bulandra, Brook, Mnouchkine kísérletező, kérdező színházat csináltak, nem nemzetit. A Nemzeti Színház jelentette ideológiai páncél lerázza Major színházi törekvéseit, megtörtént ez korábban Hevesivel, Németh Antallal is. Major helyesen látja, hogy az államosítás pillanatában minden színház nemzetivé válik, hiszen a szubvenció ideológiai hűsége kötelez és kontrollt gyakorol a művészeti szándék felett, de a gondolat radikális végigvitele (tehát a lemondás a pozícióról) nem lehet egy harcoss karakter következtetése. Major pályája a Nemzetiben elviselhetetlen feszültségek közepette hoz létre erős színházat, legendás előadásokat.

Major szenvedélynek nevezi a feszültséget, mely minden akarat irányulásában, minden pozíció felvételekor jelen kell legyen. Ez a feszültség a (lélektani) realista játékkompozíció sajátja, mely az egymásnak feszülő erők ütközésében tudja megmutatni lényegét. A történészek Aczél György kultúráirányítási koncepciójához kötik a feszültségteremtés intézményi gyakorlatát,<sup>48</sup> neki tulajdonítják a kettős, párhuzamos jogkörű kinevezéseket, pedig (vagy és) a feszültségből szikrát lobbantó gondolat a realista színházi fogalmazás ideája. Gyakorlattá és mintává a Nemzeti

---

<sup>45</sup> MAJOR 1973, 17.

<sup>46</sup> ANTAL 1985, 262.

<sup>47</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>48</sup> STANDEISKY 2017.

Színház igazgatói és főrendezői végtelen évtizedei alatt Major teszi. Mindezt az ügyelőnaplók bejegyzéséből, például a *Sok húhó semmiért* 1952-es előadásának ügyelői megjegyzéseiből követhetjük.<sup>49</sup>

Major a *Téli regéjében* a szerepek viszonyait felépítő gesztusokat elemzi, s az utószóban döbbenet megfogalmazza: a „...szereplők minden egyes gesztusa társadalmi gesztus, kapcsolataik – társadalmi kapcsolatok.” Brechtet követve a „saját korában elhelyezett darabot – tudományos elemzés alapján – előbbé tudjuk tenni, és saját korunkkal is jobban szembesíthetjük”.<sup>50</sup>

Messzire vezet (bár nem érdemtelen röviden) összevetni a diktatórikus államrend és a második háború után erősödő demokrácia eltérő színházi struktúráiból eredő különböző színházi nyelv alakításokat, hiszen Major frankofón műveltsége, elkötelezett gondolkodó státusza, művészi attitűdje a kortársaihoz meglepően hasonló helyzeteket állít elénk. A szenvedély, s ezt Major jól tudja, a mintának tekintett Jovet színházi gyakorlata s az alexandrinus sodró ereje majd Jean Vilar, Antoine Vitez robbanó előadásaiiban éppúgy megtapasztalható, mint a Shakespeare-t játszó Brooknál<sup>51</sup> és a Molière-t játszó Mnouchkine-nál. De ezekben a színházakban a szenvedély, a feszültség még ha ki is csap az előadás kereteiből, a színházi működés egészét lényegében nem befolyásolja: a kis művészszínházak is magánszínházak, a nemzeti idea grandiózus terhe és szubvenciója nem nyomja őket. Látható, hogy Major kisszínházi modell után vágyakozik, miközben világos, hogy ezt az ideát az államszocializmus Nemzetijében nem lehet végigvinni. Major mégis megpróbál a Nemzeti Színházhoz köthető identitásfogalmat félretéve az új, leginkább André Gide beszámolóiból megképzett<sup>52</sup> (francia) kommunista ideológiából közösséget teremteni: a gondolkodó értelmiség közösségét.

Major a háború után komoly politikai pozíciókat vesz magára, országgyűlési képviselő, szövetségi elnök, s ez a politikai szerepvállalás is inkább a francia kulturális miniszterséget vállaló Malraux követése, mint improvizáció. Improvizációnak, gyors és bátor helyzetfelismerésnek a Nemzeti igazgatói feladatkörének magára vállalását tartom. Improvizatívnak, mert nincs a kinevezéséről semmilyen dokumentum, s bátornak, mert évtizedeken át a kinevezés

<sup>49</sup> PIM–OSZMI, TT, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.

<sup>50</sup> MAJOR 1982, 245–246.

<sup>51</sup> ANTAL 1985, 243–250.

<sup>52</sup> MAJOR 1979. VI. 14.



hiányát kérték rajta számon ellenfelei. Mindenesetre egyértelmű színházcsinálói akarat, ahogy Pest felszabadulásának pillanatában megszervezi a színház működését, s akként lesz az igazgató, hogy teszi, amit a helyzet megkíván. Ezt a rendezői-igazgatói attitűdöt egész pályája, minden írása hordozza magában, miként igazgatói működésének minden pillanata hatalmi és emlékezetpolitikai kérdéssé teszi ennek az alkotói karakternek a megítélését.

Major 1945-ben a Művészeti Tanács színházas tagja lesz, a Színházművészeti Szövetség elnöke,<sup>53</sup> a Nemzeti igazgatója, a főiskola tanára. A hatalomban töltött évtizedek alatt végig azzal kísérletezik, mit lehet az emlékezetpolitikai befolyásoktól szétfeszülő Nemzetiben tenni. Színészi, s nem rendezői kérdéseket feltéve azt keresi, honnan szól itt a *Tragédia*, milyen bukásokat bír el az épület, a társulat, az idea.<sup>54</sup> Jelentős elődei is, Hevesi, Németh, mind politikai kinevezéssel érkeztek a Nemzeti élére, de Major az első, aki színészként, mindent belülről ismerve veszi magára és magához az igazgatást. Tudását, iskoláit, képzettségét nem doktorátushoz köti, mint Németh Antal, hanem egy időben és térben is kiterjedten működő információs hálózathoz. Major életpálya-interjúiban jelentősebb terjedelmet tölt meg a visszatekintve felkészülésnek látszó pár év, mint az igazgatással-főrendezéssel töltött évtizedek.

## A háló, a networking

Major fontos felismerése, hogy budapesti értelmiségként már az 1920-as évek vége felé része lett egy erős információs hálónak, s attól a pillanattól kezdve, hogy nyugdíjazásakor megkezdte összegezni pályáját, szinte monomániásan visszavisszabontja a szálakat. 1979-től furcsán-aprólékosan végigveszi,<sup>55</sup> hogy ennek a budapesti értelmiségi hálónak a szövete tartja meg illegális kommunistaként, a háló köti össze idősebb generációkkal, s egyértelműnek látszik: a hálószerkezetben betöltött különféle pozíciók olyan rugalmas helyzetértékelésre készítetik a valóságban, mint bármilyen színházi szerep eljátszása a színházban.<sup>56</sup> A hálóban

<sup>53</sup> SZABÓ <http://mszt.org/magyar-szinhazi-tarsasag-nevjegy/>.

<sup>54</sup> GÁBOR Miklós. In: KOCSIS L. 1987, 281.

<sup>55</sup> ANTAL 1985, 252–286.

<sup>56</sup> GOBBI 1984, 91.

kialakuló rejtett, konspiratív viszonyok és a dramatikus struktúrákban megírt szerepviszonyok felismert és kihasznált azonosságát egész dinamikusan megélt pályája hordozza.

Ravaszkodónak, simulékonynak látják a kortársak, pedig a legpontosabb megfogalmazás a tőle sokat szenvedett Gábor Miklóstól maradt ránk: Major nem vette komolyan azt, amit mindenki más annak gondolt.<sup>57</sup> Spiró neki és róla írt regénye-drámája, Déry jellemzése,<sup>58</sup> Vas István Shylock-kritikája<sup>59</sup> mind a szerepként értett élet moralitását állítja Major tettei mögé. Ha figyelmesen olvassuk a sorokat, akkor kiviláglik, hogy színpadi és társadalmi szerepvállalásairól nem pszichológiai motivációelemzések készülnek, hanem szinte a csupasz technikát leíró mondatok. Major szerepeiről a játéktechnika részletes bemutatásával többet lehet megtudni, mint lélektani-realista közelítésükkel.

Major saját írásaiból élénk röppenő felismerése, hogy színházat színházból lehet tanulni. Saját iskolájának nem is a főiskolát tartja, hanem a Városi Színházat, ahol a harmincas évek második felében havonta új előadást készítenek – ráadásul kötelező olvasmányokból, ifjúsági matinékra.<sup>60</sup> Színházat színházból lehet tanulni, de műveltséget könyvekből és kapcsolatokból kell szerezni. A műveltség igényét Major legkorábban Hevesi Sándortól hozza, s amikor diplomáját megszerelve nem kap színházi munkát, akkor továbbtanulva „beiratkozik a bölcsészet magyar–francia szakára. Horváth János és Eckhardt Sándor tanítványa”<sup>61</sup> lesz. Major ezekben a Színiakadémia utáni bölcsészkarai években szerzi olvasottságát, s pályája egészét nézve teljesen lényegtelen, mennyire marad a későbbiekben sajátja az olvasás napi élménye, hogy ő maga mennyire felel meg az olvasottság elvárásának,<sup>62</sup> ha már az övé a tájékozott tanító társadalmi szerepe. A megfigyelés, a koncentráció, a kreativitás, a gyorsaság, tehát a színészség egésze alakítja intelligenciáját és adja különös műveltségét. Ezt óhatatlanul színezi és szűkíti az a városi létforma, mely az újpesti kül- és kertvárosból indulva a Blaha Lujza tér szűk körzetére koncentrálja

---

<sup>57</sup> GÁBOR 2000, 3.

<sup>58</sup> DÉRY 1956, 320–323.

<sup>59</sup> VAS 1992, 474.

<sup>60</sup> KOLTAI 1986, 31–32.

<sup>61</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>62</sup> GÁBOR Miklós: „Amíg én a Nemzetiben voltam, nem hiszem, hogy akár egyetlen könyvet is végigolvasott volna. Szerintem Brechtrel is úgy volt, hogy belenézett egyszer egy Brecht-kötetbe, és ott három mondat nagyon megtetszett neki – ez elég is! Viszont tudta, hogy melyik mondat kell, hogy megtessék!” KOC SIS L. 1987, 289.

szinte teljes életét. Major pályája első három évtizedében a nyolcadik kerülethez tartozik, ennek a budapesti városrésznek a topográfiáját rajzolja fel aktivitása a harmincas évektől. A Rákóczi úti Színiakadémia, a Múzeum körúti bölcsészkar, a Tisza Kálmán téri Városi Színház, a Nemzeti a Blahán egy kilométeres körben elhelyezkedő objektumok. Ebben a körben a háború előtt is a kispénzű polgárság és cselédség lehetőségeire illeszthető élet zajlik, ez a budapesti Montmartre. Igaz, nem a festők, hanem a fiatal színésznövendékek városnegyede a nyolcadik kerület. Major barátaival a Népszínház utca sarkán lévő Simplon,<sup>63</sup> az Akácfa utca sarkán álló Keszely,<sup>64</sup> beljebb az utcában a Kulacs<sup>65</sup> kávéházakba-éttermekbe jár, Conti utcai Népszavából csatlakoznak hozzájuk barátaik, majd hazamegy Olthy Magdához a Népszínház utca 11.-be,<sup>66</sup> a Városi Színház lábához. Itt, a nyolcadik kerületben jelen lévő (színház)művészi kapcsolati háló, legfőképp a Népszavának köszönhetően, összeakad a szociáldemokrata, később a kommunista párt politikai szálaival, s egyértelműen összeköti a politikai szerepvállalás és alkotói szerepformálás gyakorlatát. Major, Gobbi, Várkonyi pályája érthetővé teszi, hogy az információs háló létrehozása és működtetése éppoly erős fázisa eszmélésüknek, akár az irodalmi minta, akár a szövegek olvasása. Az illegalitás antifasiszta hálózata és a Nemzeti Színház Blaha Lujza téri topográfiai pozícióját körbepöttyöző kávéházak, mind közös kis térképet kirajzoló emlékezeti helyé válnak a mindennapokban. Major életében ezen a hálószerkezeten egyszerre lép működésbe a színházi, a politikai, a kulturális játéktér, s ezek fogalmi, nyelvi, metodikai eszközeit rendre keveri és váltogatja.

Ismét csak Major saját szövegeiből érthetjük, miként használható a háló arra, hogy utakat és kapcsolatokat kínáljon az önképzésnek, mely a legfontosabb színészképzési módszer. Végigemlékezi, hogyan leste el a maszkkészítést Kürtitől,<sup>67</sup> de azt is, miként találták ki Ungváryval és Várkonyival a *Csongorban* a belépés ördögszekérbukfenc-elemét. Könyveiből tanítványok és mesterek különös hálózata sejlik elénk, de nem az, mit olvasott, hanem hogy kivel és mikor és hol találkozott. A háló, a drámai viszonyrendként elénk terülő baráti kör Major életében *láthatóan* fontos, mindenesetre dramatizálhatóbb, mint az olvasmányháló.

---

<sup>63</sup> GOBBI 1984, 93.

<sup>64</sup> GOBBI 1984, 92.

<sup>65</sup> GOBBI 1984, 98.

<sup>66</sup> ANTAL 1985, 290.

<sup>67</sup> KOLTAI 1986, 31.

Major eszmélését legkorábban az illegális szervezkedés hálójá határozza meg. Bajcsy-Zsilinszky Endréhez megy küldöttségbe 1942-ben,<sup>68</sup> Ortutay Gyula, Barcs János, Donáth Ferenc társaságában mozog jóval az illegalitás évei előtt, s végig, váltig azt állítja, nem tudja, hogy mikortól és meddig irányítja a párt, hiszen kideríthetetlen, vajon baráti és közösségi, netalán ideológiai és pártsegítséget ad-e és kap-e. Az illegalitás, a bujkálás, a rezzenéstelen szerepváltás igénye színházi és politikai tevékenységét végig jellemezte. A túlélés pedig konspirációs alapszabály.

Érdemes végignézni, miként húz ki Major harminc-sok évvel a történetek után egy-egy szálat az emlékezet szövetéből. Emlékeiben a legerősebb háló topográfiai: a Nemzeti körüli kávéházak, éttermek és vendéglők tartoznak ide, de hangsúlyozom, Major csakis a felszabadulás pillanatáig idézi a múltat – pozícióba lépve, igazgatóként mindez megszűnni látszik. A hagyatékának egy részét őrző tucatnyi doboz, legfőképp az ötvenes évek pártiskolai jegyzetfüzeteinek gondos feldolgozása talán új szempontokkal ismertetheti meg a kultuszkutatót. Földjáradék-elméletekről tanul, extraprofitról, s a jegyzeteit pirossal aláhúzza kiemelni – vizsgára készült. „Igazság – realitás különböző formákban.”<sup>69</sup>

Ennek a 160 füzetnek az átnézése a Rajk-per után kötelezően beiskolázott pártvezetők ideológiai képzésének rekonstruálását ígérheti, s mivel Major egészen aprólékos jegyzeteléssel követi a tananyagot, feldolgozása politikatörténeti belátásokat hozhat. Feltételezhetjük, hogy a kultuszt is másként alakíthatja annak a több folyóméternyi kézírásos anyagnak az átolvasása, mely cédulákon megőrzött firkák, pártgyűlések alatti titkos levelezések politikai pajkosságát vagy konspirációit hordozzák. A hagyatékban rejlő cédulahalmaz kontextusokból kivett meglátásokat kínál a kutatónak, s kiemeli a saját narratívájából és saját kultuszköréből a művészt és a gondolkodót.

Mi lesz? Fegyver n(élkül), amit fegyverrel nem tudtak.

Terror:

400 akasztás

Háy letartóztatás (hilfe)

Sztrájk nem fizetve.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> ORTUTAY 2009, 291.

<sup>69</sup> Cetli. PIM–OSzMI, Kézirattár, Major Tamás-hagyaték, pártiskolai doboz.

<sup>70</sup> A Magyar Dolgozók Pártjának II. kongresszusának (1951) dossziéjában, belső fül alá csúsztatva félbehajtott kék papír, kézírással, feltehetően 1957-ből. PIM–OSzMI kézirattár, Major Tamás-hagyaték.

Pár hónapot töltve a dobozok között, úgy vélem, ha Major maga nem tette, senki nem teremt rendet a káoszban, a cédulahalmok maradnak halmok, rendszerezésük a színháztörténeti emlékezőközösség helyett egy személyiségrajz meglehetősen improvizatív és töredékes kontúrját vázolhatja csak elénk.

Major a nyilvános emlékezéseivel komoly hálózati munkát, igazi networking-tevékenységet végez. A négy évtizeddel később vázolt hálójazzal egyrészt felfedi az 1945 utáni találkozási és konspirálási lehetőségeket, másrészt történetileg egyetlen emlékezeti rétegbe vonja össze és merevíti a húszas évek Hevesijét és Reinitzét, a harmincas évek Várkonyiját, a kora negyvenes évek Ascher Oszkárát. A Simplon kávéházba (Népszínház utca) „csupa baloldali ember”<sup>71</sup> jár, Hevesi Sándor, Reinitz Béla,<sup>72</sup> Várkonyi, Milloss Aurél, Márkus László, Baló Elemér, Ascher Oszkár.<sup>73</sup> Pár percre, a Kulacs vendéglőben van a „közvélemény asztala”.<sup>74</sup> A *Népszava* újságírói (Kasztel András, Kállai Gyula, Losonczy Géza, Erdődy János, Szakasits Árpád, Kéthly Anna) járnak ide, Radnóti Miklós, Hont Ferenc, Gobbi,<sup>75</sup> Várkonyi, Ungváry. És Gábor Miklós. Nem messze az Arany Kacsa vendéglő, ahol Szerb Antal, Halász Gábor, Jékely Zoltán vacsorázik. A Japán kávéházban<sup>76</sup> József Attila, Déry Tibor, Nagy Lajos, Makláry Zoltán lehet beszélgetőpartner, Major úgy tudja, Déry ezért írja majd neki a *Tükör*<sup>77</sup> című darabot.<sup>78</sup>

A nyilvános terek mellett a magánterek is különféle érdek- és ismeretségi hálókat rajzolnak Major köré. A legfontosabb Olthy Magda lakása a Népszínház utca elején, hiszen itt élnek, s mintegy otthon lesznek a baloldali (Major nem mondja ki 1985-ben, de szociáldemokrata) gyűléseken.<sup>79</sup> Mindezt lehet tudni, hiszen Olthy nevelőapja, Bánóczy László, szociáldemokrata képviselő, városatya, a

---

<sup>71</sup> KOLTAI 1986, 27.

<sup>72</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>73</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>74</sup> KOLTAI 1986, 39.

<sup>75</sup> KOLTAI 1986, 79.

<sup>76</sup> KOLTAI 1986, 51.

<sup>77</sup> „...végignéztam a szilveszteri előadást, noha az előadás már teljesen szétzüllött, legalább 6-8 nyíltszíni tapsot kapott. Melyik magyar – vagy más darab az, mely ezzel kérkedhet?” Déry Tibor levele Major Tamásnak. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2014.74.1.

<sup>78</sup> KOLTAI 1986, 74.

<sup>79</sup> KOLTAI 1986, 28.

Művész Színház hajdani alapítója.<sup>80</sup> Ez a helyen a *Népszava* csapata is örömmel látott.

Irodalmibb és színházilag elkötelezettebb Szentpál Olga irodalmi szalonja.<sup>81</sup> Itt ismeri meg Lőrinc Györgyöt (aki majd 1949-ben Kolozsvár és Szeged után Gáspár Margit Operettjében dolgozik). Ide jár Ortutay Gyula, Hont Ferenc, Radnóti Miklós, míg Cserépfalvinál József Attilával, Szántó Judittal találkozik.

A találkozások hálóját színesítik az előadóművészeti aktivitás terei. A Vigadó, a Zeneakadémia, a Vasas munkásotthonok ráfeszítik a hálót Budapest koncerttereire és külvárosaira-külterületeire. Hont Ferenc és Gobbi Hilda szervez a Vigadóban vers-matinékat, Major innen ismeri Gellért Endrét,<sup>82</sup> Illyést,<sup>83</sup> Gábor Miklóst,<sup>84</sup> s itt tanulja Honttól az előadást minden körülmények között megtartó művészi-alkotói ravaszkodás és alakoskodás technikáját. „Hont olyan hihetetlenül érzékeny, ügyes, rafinált, ravasz színigazgató volt, amilyennek lennie kell egy színigazgatónak.”<sup>85</sup> Honté a felismerés, ezt Reinitz is támogatja, hogy klasszikusokat, például Csokonai *Tempefőijét* kell bemutatni, mert ezeket nem lehet könnyen betiltani. Major sokat emlegeti a zeneakadémiai estek sorozatot, hiszen itt József Attila, Móricz Zsigmond, Karinthy Frigyes is teret kap,<sup>86</sup> mégsem tér ki a klasszikus magyar avantgárd alkotók, Palasovszky és Hevesi és Tiszay Andor estjeire. Ők nem képezték részét hálózati körének, így nem is látta őket.

A Zeneakadémia lehetőséget adott a *Karnyóné* játszására is, s felbecsülhetetlen nyilvános erőt jelentett, ha Szabolcsi Bence, Tóth Aladár megjelent az esteken. Majornak fontos magát is emlékeztetnie, hogy miként került a mozgalomba, hogy a Vasasok munkásotthonaiban is jár, ahol Neményi Lili, Baisilides Mária,<sup>87</sup> Ascher Oszkár is fellép, ahol a Vándor-kórus, a Szalmás-kórus énekel. Mindenesetre csak ő említi, Gobbi és Várkonyi nem, hogy megalakították az orrgitt-egyletet, mely a Városi Színház matinéit szervezte. Major tanulni akar, így leskődik és egyedül elemesz. Saját közössége, az orrgitt-egylet Várkonyival, Ungváryval, Gobbival,

---

<sup>80</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>81</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>82</sup> KOLTAI 1986, 73.

<sup>83</sup> KOLTAI 1986, 88.

<sup>84</sup> KOCSIS L. 1987, 277.

<sup>85</sup> KOLTAI 1986, 67.

<sup>86</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

<sup>87</sup> MAJOR 1979, (június 14.)

Olthival az igazi színiiskola.<sup>88</sup> Ebből nőtt ki mindenki és Major minden tudása innen származtatható.

Tanítványai köre évtizedek múlva rajzolja újra ezt a tudáshálót. Székely Gábor úgy fogalmaz: „Majortól nem lehetett mintákat tanulni, és ez szerintem pedagógiai okosságából következett.”<sup>89</sup> Major mindenesetre a húszas–harmincas évek művészeti képzésére igen jellemző tekintélyelvű, hierarchikus, merev pedagógiai formációkat elveti, s nem állíthatjuk, hogy helyére sikeresen illeszt valamilyen reformpedagógiát, de azt igen, hogy Szentpál Olga, Milloss Aurél és az informális kulturális hálójába tartozó alkotóktól tanult elvek megjelennek pedagógiai habitusában. Mivel a háború előtti években a „Színésznek [...] nem illett olvasni, rendszeresen művelődni”,<sup>90</sup> vélhetnénk, hogy Major az olvasást helyezi mindenek fölébe. Egyrészt ez igaz, másrészt a szenvedélyesen megélt élet a kirándulások, túrázások és felfedezések civiljének mutatják, akinek marad a testedzés. A színész mozgáskultúrájának fejlesztésében, az olvasás akarásában rejlik pedagógiai credója.

## Önemlékmű. A Forró Színpad

„Morálisan az a fontos, amit az ember létrehoz.”<sup>91</sup>

A szocialista realista színházi gyakorlat kialakítása intézményesen a Nemzetihez, így Majorhoz tartozó feladat. Látjuk azonban, hogy Major színházcsinálói munkásságát évtizedekkel halála után is takarják kultúrpolitikai pozícióiból meghozott döntései, s a visszaemlékező irodalom, a szakmai közösség is leginkább az 1945-ben vállalt politikai szerepéhez köti életművét. Major saját maga nyugdíjaztatásától, 1979-től felkínálja nekünk összetett pályájának strukturált emlékezetét, melyben a színész, a rendező, a francia szakos egyetemista, a Nemzeti Színház igazgatója, a politikus, az illegális kommunista motivációit és helyzetfelismeréseit is értékelhetjük, és írásaiban, nyilatkozataiban ő maga teszi láthatóvá a hiányzó, ki nem mondott mozzanatok emlékezetpolitikai helyét is. Értelmezői és alkotói aktivitása brutálisan telíti korának mediális csatornáit.

<sup>88</sup> KOLTAI 1986, 30–32.

<sup>89</sup> SZÉKELY Gábor mondata. In: KOCSIS L. 1987, 312.

<sup>90</sup> FÖLDES 1972, 8–9. és KOLTAI 1986, 22–25.

<sup>91</sup> SZÉKELY Gábor mondata. In: KOCSIS L. 1987, 314.

Miközben 1979 nyarán a *Lobogó* című lapban *Forró Színpad* címen foglalja össze politikai és színházi krédóját, több műfajban, sok fórumon, több funkcióban van jelen. Élete végig aktív, utolsó éveiben Spirónál Imposztor, Csiszárnál bohóc, a rádiókabarében Lujza mellett Jenő, s talán ezért is tűnik el ebben a számtalan színházi és társadalmi szerep keltette turbulenciában a credo. Erejét és értékét veszítve, visszhangtalanul.

Negyven évvel később egyértelműnek tűnik, hogy ebből az 1979-es pozícióból látható be leginkább a pragmatikus művészeti koncepció és a szovjetizált művészetelméleti beszéd viszonya, s követhető valamennyire az a társadalmi gyakorlat, mely a szocialista realista színházeszményt eltávolítja az esztétikai feladatoktól. Ekkor válik a színház pusztán, elsődlegesen társadalmi médiummá. Ezért érdemes újra megtalálni a *Forró Színpad* helyét a színházelméleti kánonban.

Láttuk, Major 1945-től küzd a realizmus megfogalmazásával,<sup>92</sup> saját pályájának különös, megkomponált összetettségét azonban nem tudja a szocialista realizmus monolitikusságához illeszteni.<sup>93</sup> Innen érthető az egyébként bőbeszédű emlékező részleges némasága. Major a Nemzeti elhagyása, a nyugdíj, az új társulat, majd végül a tanítványok védőernyőjében indítja írását, de az emlékezés meg is áll az illegalitás mítoszkörénél. A *Forró Színpad* csak az 1930–1945 közötti évekről beszél, bár felvezetése, tagolása, ritmusa, publikációjának ideje és helye mind folytatást sejtet. Major Sztanyiszlavszij, Brecht írott szövegein túl mintaként tekint Brook, Strehler, Mnouchkine kortársi nyilatkozataira. Brook 1968-as budapesti vendéjátéka, majd *Az üres tér* című meghatározó művének 1973-as első magyar kiadása, Mnouchkine elkötelezett közösségi alkotásai az 1789-cel indítva,<sup>94</sup> majd a legendás Molière-filmmel 1975-ben folytatólagosan jelzi Majornak a kortársak gyakorlatát. Bár ironizál azon, hogy a Théâtre du Soleil tagjai „megkapták próbateremnek ezt a Tölténygyárat. Képzeliük el, ha mi a MÁVAG-nak egy régi csarnokát kapjuk meg...”<sup>95</sup> – tisztán látja: másféle környezetben dolgoznak. Míg Európában a második háború vége, a Marshall-segély kínálta kulturális lehetőségek, az 1968 utáni kulturális identitás-tapasztalat a jelen idejű színházesztétikai kérdések felé irányulnak, addig Major, aki a színház társadalmi helyét illetően megrázóan

---

<sup>92</sup> LAHUSEN 1997, 135–164.

<sup>93</sup> DOBRENKO 1997.

<sup>94</sup> MAJOR 1977.

<sup>95</sup> MAJOR 1977.



azonos kérdéseket vet fel, megállítja visszaemlékezését 1945. május elsején, a felvonulásnál, ahol „stráfkocsink mint valami ekhós szekér szolgált”.<sup>96</sup>

Major 1945-ben magára vette a Nemzetit, s vele együtt a nemzet színházeszméjének megteremtését. Ballasztként viszi a szocialista realista ideológiát, s egy időben az európai színházi kísérletekkel új nyelvet keres az észlelhetően megváltozott társadalmi viszonyok megnevezésére. Saját pályatársai is jelzik, mennyire erősen *akarja* egy ideológiával rögzült régi esztétikai apparátus nyelvi készletének lecserélését. Major pályája korai éveiben a színészetről, a kultúráról politikai nyelven fogalmazott – „egy színész sikertelenségét azonnal a színész világnézetével magyarázta. [...] ez volt az ideológiai harc nyelve”<sup>97</sup> – s ettől sosem szabadult meg. *Forró Színpad* sorozata ehhez az új, politikai nyelven gondolt elemző-értékelő, programot lefektető szándékhoz csatlakozik. Nyelvi készlete azonban telített a három évtizede beszélt esztétikai szótár szovjetizált formuláival, s az ebből következő felismerés is küzdelemmé alakítja a gondolatot: vajon hol érhető tetten a korai realista színházért folytatott harc a szocialista Magyarország színházszakmai emlékezetében?

A *Forró Színpad* a politikai aktivizmust egyetlen lehetséges művészi megszólalásnak tekinti, s a Nemzeti Színház történetét a baloldali mozgalom korai történetével párhuzamosan idézi fel. Major politikai elkötelezettségét az átélt, a megtapasztalt erőszakhoz és brutalitásokhoz köti. Hevesi rendezésében Szomory *A nagyasszony* című darabjában epizodista, amikor az előadást szétakciózzák a turulos fiatalok Szomory ellen tüntetve. 1930. szeptember 1-én belesodródik a tüntető tömegbe, akiket a rendőrök a Nemzeti épületébe tereltek, s „véresre verték őket a Nemzeti Színház előcsarnokában és liftjében”.<sup>98</sup> Az 1930-as tüntetés igazát Major a tüntetők testi kínjain érti meg. József Attilát az 1933-as Rajk László–Széll Jenő-féle per kapcsán, Karinthy Frigyes és Móricz Zsigmond Ságvári Endrével együtt a Zeneakadémia 1936-os nyilas ostroma révén, Márai Sándort a Spanyol Köztársaság harca közben éledt „internacionalista felelősségérzet”<sup>99</sup> felől érti. Tüntet Aragon kiszabadításáért Párizsban 1937-ben, illegális szakszervezeti rendezvényeken lép fel a Vörös Segély javára, harcol a rendőrséggel minden szavalóesten, s pusztán

---

<sup>96</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

<sup>97</sup> GÁBOR Miklós. In: KOCSIS L. 1987, 287.

<sup>98</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>99</sup> MAJOR 1979. V. 31.

versmondó képességével meggyőzi 1942-ben Bajcsy-Zsilinszky Endrét, hogy álljon ki Schönherz mellett a perében. A Vasas-székházból egy hátsó ablakon menekül 1944. március 12-én, majd utána minden történet a maszkos-álruhás bujkálásairól szól. A *Forró Színpad* egy másik történelemre, egy másik valóságszintre, az alakoskodás olyan szerepjátékára emlékezik, mely improvizációt, csapatot, remek fellépést igényel. Ennek a színházi nemzedéknek az aktivizmus és a színházi alakítás azonossága a művészi alapélménye, a realizmus esztétikai kategóriaként számukra megtapasztalt, megélt valóságot jelent. Major nem is tud mit kezdeni sem a realizmus szóval, sem államszocialista gyakorlatával. 1945-ben a Nemzeti igazgatója lesz, de ez is harci tetteként rögzül az írásban, s végül is megválaszolja az igazgatói kinevezésének legitimitását érintő kérdéseket. Ő lett az igazgató, mert ő foglalta el a színházat.

A Nemzeti Színház elfoglalása volt az első közös harci feladatunk. A Nemzeti Színháznak a Csokonai utcában egy óriási nagy díszletraktára és jelmeztára volt. De ugyanott volt a víztornya is, és ez a víztorony szabályozta az egész emelőszerkezetet. Ez egy fantasztikus, XIX. századi, hatalmas gépezet volt. Szűk, föld alatti folyosó vezetett át a Csokonai utcából a Nemzeti Színházig. Az ott lévő kollégák megmutatták ezt a szovjet csapatoknak, így a Blaha Lujza teret pillanatok alatt felszabadították. Még lőporfüstben mentünk be a Nemzeti Színházba, ott találtuk Márkus Emiliát és sok más színészt. Hát ez a pince vált aztán minden tevékenységünk kiindulási pontjává. Azonnal szervezkedni kezdtünk, mondván: előadást kell tartanunk, mert most az a fontos, lássák az emberek, hogy itt megindult az élet.<sup>100</sup>

Major az épület tényleges elfoglalása után végigveszi, ki mindenkit mentett meg, vagyis miként állította fel a társulatát. „A szovjet csapatokkal együtt mentünk megkeresni Gobbi Hildát”,<sup>101</sup> majd jött Várkonyi, Nádasdy, behozták Székely Mihályt, Apáthi Imrét, Bajor Gizit, Csontos Gyulát, Somlay Artúrt, Törzs Jenőt.

Major emlékezése itt megáll. Színházelméleti jegyzetkötege, a kronológiai cezúra ellenére is, nagyobb nyilvánosságot, kötet formát érdemelt volna, hogy állításai bekerülhessenek a történeti elemzések sorába, vitát és párbeszédet gerjesszenek. Bár 1949 után a nyilvános megszólalás gyakorlatát éppen Major szerepvállalása teszi veszélyessé. Ő az, aki a társadalmi és szakmai vitákban kommunista hévvel áll ki az eszme mellett, majd önkritikát gyakorolva hangosan

<sup>100</sup> ANTAL 1985, 279.

<sup>101</sup> ANTAL 1985, 280.

elismeri hibáját. A Színház- és Filmművészeti Szövetség ankétjainak gyorsírással jegyzőkönyvei őrzik ezt a retorikai taktikát, melyet a kortársak nem taktikának, inkább árulásnak értelmeznek.<sup>102</sup>

Major *Forró Színpad*-elemzéséből hivatkozott-idézett jegyzet sem lett, s ugyan ez a feuilleton-émlékezés helyet kap majd az 1985-ben megjelent Major-kötetben, de ez a késlekedés éppen tíz évet vesz el a közös beszéd idejéből. Mire megjelenik a szöveg, Major már nagybeteg, vitára, harcra képtelen. Pedig ez az írás, a *Forró Színpad*, nemcsak a művészetként értett színház, hanem a művészetként gyakorolt politika terepét tárja elénk, és erősen dominál benne Major gondolati összegzése: az élet és a színház politikusi helyzeteket kínál. Veszélyes (miként Major könyvcímében állítja: nem szelíd) üzem mindkettő, s arról lehet beszélni, hogy az illegalitásban az így élt élet miféle szerepeket kínál, hoz a színész elé, s az improvizációk sorozata miként viszi előre a nemzeti játékot, az államszocialista kulturális rendben hasonlóképpen működő szerepjátásnak azonban hallgatás a közege. A *Forró Színpad* az illegalitás történeteinek drámai meséje, s látványosan üres helyekként sejlenek köré a koalíciós korszak utáni évtizedek színházi eseményei.

Major egész igazgatói, művészi pályája harcok emlékezetét őrzi, de míg az 1930–1945 közötti események befogadható korszakká rendeződnek, addig a koalíciós évek, majd az államosítással induló kommunista diktatúra érthetetlen és zavaros harci cselekmények áttekinthetetlen masszájává válik. Major 1975-ben nem tud arról beszélni, milyen harcokat folytat 1945-ben a népbíróági igazoló-eljárásokban,<sup>103</sup> a koncepciós perek után a Nemzetiben. A többi nagy csata, a nemzetis ügyek, a Timár-ügy, a harsányság-vita, a pozitív drámai hős körüli ütközetek, a Sztanyiszlavszkij-körök csetepatéja majd csak 1985 után jelennek meg a Major körüli nyilvános beszélgetésekben, de ezek már nem léphetnek be az életművét és művészi hitvallását pontosító beszédhelyzetekbe. Az államszocialista beszéd dinamikájához tartozik, hogy Majornak a politikai megszólalás kizárólagos felülete a színház, akkor is, ha országgyűlési képviselő 1949–1953, majd 1958–1971 között, ha a Központi Bizottság tagja 1957–1966 között. A pályatársaknak mindvégig átláthatatlan marad a hatalom intézményeivel való kapcsolata. A pártban

<sup>102</sup> GÁBOR Miklós naplói részletekben olvashatók. A teljes napló az OSZK Színház- és Filmművészeti Tárába került 2018 tavaszán. 2048-ig kutatók sem olvashatják.

<sup>103</sup> KOLTAI 1986, 62.

bennfentes, ez sokakat irritál. De a bennfentessége 1944-ből, illegális mozgalmi idejéből datálódik. Sokan emlékeznek, hogy Major a náci hatalomátvételtől bajszot növesztve járja a várost, a *Forró Színpad* végül is ennek a bajszos korszaknak a szereptörténeti elemzése Sztanyiszlavszkij-technikával. Major úgy konstruálja visszaemlékezésében a múltat, miként Sztanyiszlavszkij *Othelló*-szerepnaplójában a fikciót. 1944-ben pártfeladatként idegen identitások és igazolványok segítségével lakásokat bérel, az egyiket a Hungária körúton Kádár János és Péter Gábor használja.<sup>104</sup> Ez a bajtársi kapcsolat bennfentességet és természetes szerepvállalást jelent, politikai magabiztosságot, s talán csak ebből következően pozíciókat. Ne feledjük, Majortól majd éppen a kádári konszolidáció kezdetekor veszik vissza nemzeti igazgatói megbízását. Elfogadható tehát, hogy az a történelmi pillanat, ahol a politikai és művészeti kapcsolati háló, s azon belül a párt és a kultúra államszocialista vezetőinek múltja egybefonódik, az illegalitás.

Erről a különös bajtársi szövetségről szolgált leginkább nyelvi bizonyítékot egy 1986-os írás a *Kritikában*, s e beszédhelyzet áttekintése megérdemel egy rövid kitérőt. Major ekkor teszi közzé Kádár János rövid visszaemlékezését József Attilára.<sup>105</sup> Ez a közzététel formailag Kádár függő-beszéde: a „– Tudod – mondta nekem egyszer –” és az „egyszer elmesélte nekem” formulák vezetik fel a párt első titkárának gondolatait József Attiláról, s ez a Major halála előtti hónapokban rögzített emlékezés nyilvánossá teszi a pártvezér és a színházvezető viszonyát. Kádár és Major kapcsolatát az illegalitásban szövődött bajtársi háló tartja fenn, s akármilyen kemény történetek terhelték is múltjukat, Majornak Kádárral stabil a viszonya. Ez az 1986-os, Major halála előtti hónapban megjelent írás mégis különös emlékezeti pillanat. Major József Attila ürügyén az illegalitásban megismert Kádárt, a humánus, emberséges politikust rajzolja meg. Major szerepből, Kádár szerepéből beszél, s ekként teret hagy egy proletár férfi tekintetének, aki megláthatta mindazt, amit Major is látott, de sosem változtatott volna mondattá. Major Kádár nyelvi formulái mögül beszélni tud női testekről, így meri meglátni és minősíteni az 1963-ban meghalt Szántó Judit fiatal testét. Ezt saját hangján sohasem te(het)te volna. Kádárként beszélve azonban szerepből beszél, tehát mondhatja: József Attila abba a szégyenbe halt bele, hogy nők tartották el. Kádár emlékein és Major nyelvén keresztül a hagyományba lépő történetben József Attilát elköltöztetik a még ekkor is

---

<sup>104</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 84.

<sup>105</sup> MAJOR 1986, 24.

remek testű Szántó Judittól. S így szól Kádár: „Tovább húztam a kocsit, s most meg az jutott eszembe, hogy Étihez, a nővéréhez költözik, s ott megint csak egy nő fogja eltartani [...] Hát lehet így élni?!”<sup>106</sup>

Ez a kádári függő beszéd különös kordokumentum és megerősíti feltételezéseinket: Major életművében a művészi és a politikai szerep azonos. Újpesti, munkásmozgalmi, művészi történetei, az államszocialista kulturális élet ideológiai keretei a szerepben-létet tekintették valóságnak, igazságnak, realizmusnak, hiszen „az igazi színház igenis arra való, hogy megváltoztassa a világot”.<sup>107</sup> És később visszatér erre a valóságállításra: „Szerintem igazán az a színház érdemli meg, hogy színháznak nevezzék, amelyik meg akarja változtatni a világot.”<sup>108</sup> Major értelmezésében a művészi megszólalás politikai megszólalás, elvtársi kötelesség. „Az én tradícióm az az, hogy azokat kövessük, akik a maguk idejében az étellel mindenáron kapcsolatot akartak teremteni.”<sup>109</sup> Ezen felnöve generációk művészközössége építkezik a kinyilatkoztató, pártos, agit-prop szocialista realizmusra, s hagyományozza-tanítja majd tovább (leginkább reflektálatlanul). Major tudja, legalábbis élete egyik utolsó beszélgetésében állítja, hogy „...a világ megváltoztatása nem azt jelenti, hogy a nézők kirohannak a színházból, és fölszedik az aszfaltot, hanem azt, hogy elgondolkoznak”.<sup>110</sup> Az elgondolkodás ez esetben irányított és pártos, hiszen a gondolkodás és nem a kérdezés jogát kínálja fel a nézőnek, de ez a szóhasználat Major konszolidált Brecht-élményeiből következik. A politikai színház fogalmi tematizálása Major nemzeti és politikai életművéhez kötődik, s Székely Gábor – Schilling Árpád – Bodó Viktor pályáivén követhetjük hatástörténetét.

Major, mint láthattuk, élete utolsó éveiben interjúk-beszélgetések tucatjaiban idézi és formálja újra és újra azokat az éveket, melyek meghatározták politikai-szakmai identitását, sőt, igazán csak ezekre az évekre emlékezik, mert ez még strukturálható rend. De nem tudja strukturálni mindazt, ami 1979 után történik, amikor tanítványai, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor felkerül a Nemzetibe főrendezőnek és művészeti vezetőnek, de egy akadémikus irodalomtörténész, Nagy Péter személyében pártmegbízott igazgatót kapnak kontrollként. Major ekkor, 1979-

---

<sup>106</sup> MAJOR 1986, 24.

<sup>107</sup> KOLTAI 1986, 66.

<sup>108</sup> KOLTAI 1986, 124.

<sup>109</sup> MARTON F. 1986, 20.

<sup>110</sup> KOLTAI 1986, 124.

ben kiesik az időből. Tapasztalati tudása alkalmazhatatlan ezekre a helyzetekre, nem látja sem a rendet, sem a múltat formáló eseményeket. Betegágyáról adott utolsó interjújában többes első használva így fogalmaz: „...mi nagyon sokáig készültünk a felszabadulásra. A fölszabadulás olyan irgalmatlan lelkesedés közben ért bennünket, hogy végre most fogunk csinálni egy olyan színházat, amelyik nemcsak egy bizonyos szűk körnek játszik.”<sup>111</sup>

A fölszabadulás után a háborús kommunikációt jól beszélő, az illegalitás szabályait betartó közösség új helyzetbe kerül, mert a háború után értelmezhetetlen eseménysorok hívják elő a háborús tapasztalatokat: Majort 1944-ben orvos barátai elmeógyógyintézetben bűjtatják, de ezeket az orvosokat a Rákosi-bíróságok hosszú fegyházra ítélik.<sup>112</sup> Major közeli barátja Rajk Lászlónak, még Dunára néző Pozsonyi úti lakását is neki köszönheti,<sup>113</sup> s 1949-ben Rajkot nyilvános perben halálra ítélik. Major és Rajk barátságát, pontosabban Major túlélését, a kortársi emlékezet nem tudja feldolgozni, s a feldolgozhatatlanság tudata a színházi szerephez mint valósághoz fordul. Majort Macbeth szerepével azonosítják, Major áruló lesz, aki királyát öli meg. Lényegtelen, hogy Majornak ekkor nem ez az egyetlen színészi feladata, mellékes, hogy ő játssza Zubolyt, a takácsot a *Szentivánéjében*, és Vaszjutin krími párttitkárt is, Polezsájev professzort és még jó pár szerepet 1949 végén. De a koncepció per alatt a *Macbethet* próbálja, tehát Macbeth szerepe, Shakespeare nyelve lesz az, amivel a kortársi értelmezés megszólalni látja, üzeni véli. Major halála és a rendszerváltás után az emlékező közösség újrendezi a szenvedélyes valóságot létrehozó színész legalább négy évtizeddel korábbi nehéz napjait. Három erősen pozicionált emlék áll a halott Major halott Rajkot megidéző magatartása mellett: az egyik az akkori ügyelő, a másik a későbbi igazgató, harmadik az asszisztens emléke. S ezeket az emléktöredékeket Rajk egyetlen fiának halála napján, 2019. szeptember 12-én rakom egymás mellé.

Egy kép rögzül 1949-ben sokak emlékezetében, majd többen emlegetik állandó legendáriumi készletként, hiszen könnyed és sokértelmű anekdotikus szerkezetével sejtet és nem állít. Az akkori ügyelő ír így:

...megyek vissza az öltözőbe, a színpadon még csak a vészlámpa ég. Valaki

---

<sup>111</sup> MARTON F. 1986, 19.

<sup>112</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>113</sup> ANTAL 1985, 292.

mászkál a másik oldalon. Közel érve látom, a Major, már az első jelenet jelmezében. Imbolygó árnyék a sötét Macbeth-díszletben. Hitchcocki kép. Döbbszem nézem. »azt próbálgatom, milyen is volt a Rajk járása.« Félórája tudta meg a bukását és este már bejátszotta a Macbeth-be.<sup>114</sup>

Ugyanerre a próbára, mely természetesen nem lehetett esti előadás, már a legendárium részeként hivatkozik a rendszerváltás után a színházat vezető történész-igazgató:

Ráta Dénes rendezésében a Nemzeti 1950. április 22-én mutatta be a Macbeth-et Major Tamással a címszerepben. [...] Egykori nemzetisek emlegették: amikor 1950-ben Major próbálta a szerepet, majd színpadra lépések alkalmával is hangosan és mániákusan mondogatta: »Macbeth: Rajk László! Macbeth: Rajk László!« Bár Gábor Miklós emlékezete szerint: Major meg azt mondta Macbeth = Tito. De végül is mi látszott ebből a Macbeth = Tito koncepcióból a színpadon? Macbeth katonái úgy tartották mellük előtt a fegyvert, mint a géppisztolyt.<sup>115</sup>

Harmadik emlékként Major asszisztense és tanársegédje Major születésének centenáriuma újírja a mester CV-jét, s a Macbeth-pillanatot így összegzi:

Major a Macbeth premierjének délelőttiére kiírt főpróba utáni javító próbán összeomlott 1949 novemberében. Gyors műsorváltást hirdet meg a színház. A bemutatót elhalasztják a következő év április 22-éig. Az igazgatót a Rusznyák-klinikára szállították. A kivizsgálás szerint szívizombántalmak vannak, pihenésre szorul. Három hét után vidékre viszik kipihenni a fáradalmakat, és megerősödni. Nem a munka ment a szívére, inkább a Rajk-per. A kivégzés után két héttel Major pályáján első és utolsó alkalommal marad el előadás, kivált bemutató. Rajkot 1949. május 30-án tartóztatják le. Major első ijedtében egy szovjet operett vígságain dolgozik a Magyar Színházban, bár inkább a színházi plakáton látható, mint a próbákon (*Dohányon vett kapitány*). Gorkij *Ellenségek* című drámáját próbálja a Nemzetiben (bemutató: 1949. december 2).<sup>116</sup>

A három emléketörés a feldolgozhatatlan eseményt, Major politikai és emberi tehetetlenségét rögzíti. Az 1975-ös *Forró Színpad*-ban valahogy megoldja, hogy József Attila kapcsán, de mégis beszéljen Rajkról, s az analógia halk retorikájával egy 1930-as évekbeli pert állít a beszéd horizontjába: „Ő (József Attila – J. M.)

<sup>114</sup> ZSOLT 1987, 37.

<sup>115</sup> ABLONCZY 2012b, 44.

<sup>116</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

abban az egyetemista perben volt vádlott, ami akkor nagy társadalmi visszhangot keltett. A Rajk László – Széll Jenő-féle társaságban őt is perbe fogták, de felmentették.”<sup>117</sup>

Major soha nem tud beszélni az 1949-es Rajk-perről, melybe, egyes emlékezeti rétegek felől szemlélve, belebetegedett, de tanárként előveszi a *Macbethet*. 1982-es írásában rögzíti, hogy „...Macbeth [...] megtalált alapmagatartása megköveteli, hogy testünk minden porcikájának birtokában legyünk. De ugyanazon az alapmagatartáson belül óriási különbség van szerepünk alakításánál mozgásunkban.”<sup>118</sup> Major színművészete a reprezentáció keretein belül, de performatív akarattal értelmezte a szerep és a játékos testi azonosságát. A művészi és a politikai nyilvánosság egy testet kell öltönn, s ha Macbeth felismerhetően Rajk, akkor az érthetetlen, a rétegzetten összetett shakespeare-i rejtélyt állítja elé. Amit az archívumokból a jelenet mellé állíthatunk, az egy levél, amit Major haláláig őrzött.

A »Viharos alkonyat« másodnapjának reggelén is elevenen él bennem nagyszerű alakításod. Köszönöm neked azt a néhány órát, ami mindeddig legszebb emlékeim és élményeim (közé) fog tartozni, – és amit sohasem fogok elfelejteni. Élj sokáig mindannyiunk nagy öröme és büszkeségére. Sok szeretettel öllelek. Bpest, 1945. VI. 29. R. Laci.<sup>119</sup>

## Valóságcsinálás

Major politikai pozíciói művészetirányítási feladataihoz kapcsolódnak, a háború utáni tenni akarás, az újjáépítés szenvedélye és a túlélés mámore igazgatóvá, szakszövetségi elnökké, később mindezzel párhuzamosan országgyűlési képviselővé teszi. Mindehhez a hatalom akarása is elengedhetetlen, hiszen – bár Várkonyi Zoltán lép fel 1945 februárjában a Szabadság Matinén azzal a nyitó mondattal, hogy „Élünk”, s Gobbi Hilda az, aki a Nemzetit tégláról téglára felépíti – Major Tamás lesz, aki mindennek, a szabadságnak, az újjáépítésnek az ikonjaként a közösség elé áll. Az új valóság felépítésekor, amikor pozíciót kell vállalni és

<sup>117</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

<sup>118</sup> ANTAL 1985, 218.

<sup>119</sup> Rajk László levele Major Tamásnak. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2013.16.1.



megtartani, a művészi és a politikai nyilvánosság testet, s egy testet kell öltönn. Innen érthető teljesen pátoszmentesen a halál előtt álló Major mondata: „A színház végső soron azt a kérdést teszi föl, hogy miért élünk, hogy van-e az emberi létnek értelme.”<sup>120</sup> Major politikussága a magyarországi nagyvárosi közösség háború utáni traumáját hordozza, legalábbis az abból következő zavart: mi is az élet, mi áron és mi célból lehet valóságnak ábrázolni. Erre az alkotói kihívásra Major először Sztanyiszlavszkij, később Brecht játéktechnikájával keresi a választ, hiszen az illegalitásban szerzett tapasztalatai korán eltávolítják attól a Jouvet-féle világtól (ekként Várkonyitól is), ahol még érthető rendje működik a felvilágosult demokráciának.

Major azonban a szovjet-orosz kultúrában járatlan, pártos irodalmukban műveletlen, a nyelvet nem beszéli és nem is tanulja.<sup>121</sup> „A beszédtechnikára vonatkozólag nehéz válaszolni, mert nem tudok oroszul.”<sup>122</sup> A szovjet kultúra a világkiállításon, 1937-ben Párizson keresztül ér el hozzá. Itt látja először Picasso *Guernicája* mellett Eisenstein *Patyomkin cirkálóját*.<sup>123</sup> 1947-ben és 1948-ban előadássorozatot tart szovjetunióbeli útjáról,<sup>124</sup> ezeken a zártkörű, szakmai-politikai fórumokon lelkes rajongó, hangosan szovjetizál, de mindezt forradalmi, lázadó, újat akaró avantgárd magatartásként állítja kortársai elé. Pragmatikus felismerései, miszerint a hétköznapi helyzetek is szerepeket vonzzanak magukhoz, átsegítik az ideológiai felkészületlenségből adódó ellentmondásokon. A korai évek emlékezete a viták jegyzőkönyveiben őrzi csak a formálódó új, szovjetizált szaknyelv használatát, és a színpad élő gyakorlata megelégszik Sztanyiszlavszkij szellemének felemlegetésével.

A szövetség vitái, legfőképp az 1950–1951-es években, szervezetlenséget és bizonytalanságot mutatnak. Történetírói kihívás elengedni a hitet, hogy lehetséges a gépiratok, a kézzel, de tulajdonosi szignó nélküli vázlatok alapján rekonstruálni az eseményeket. Ezek a viták és ankétok a szakma nyilvánosságának szóltak. A

---

<sup>120</sup> KOLTAI 1986, 121.

<sup>121</sup> Pártiskolai jegyzeteit végignézve sincs adatunk arról, kellett-e a kötelező pártiskolán oroszul tanulnia.

<sup>122</sup> MAJOR 1947. november 11., 6.

<sup>123</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

<sup>124</sup> Major Tamás előadása a Szovjetunióban szerzett tapasztalatairól. 1947. november 4. (PIM–OSzMI, Kézirattár, 2017.39.1.), 1947. november 11. (PIM–OSzMI, Kézirattár, 2017.39.2.), 1948. november 18. (PIM–OSzMI, Kézirattár, 2017.42.2.), 1948. december 11. (PIM–OSzMI, Kézirattár, 2017.42.3.).

nagyobb konferenciákról szinte direktívaként fogalmazott összefoglalókat közölt a *Szabad Nép*, de kisebb munkacsoportokban is rendszeres elemzések folytak, s majdnem mindenről gyorsírással feljegyzés készült. A kortárs színháztörténetírói kíváncsiságok leginkább a múlt performativitásának<sup>125</sup> és feldolgozásának mikéntjére<sup>126</sup> irányulnak, ritkábban találkoznak a múlt átépítésének és a jelen átnevezésének gyakorlatával. A szocreál korszak színháztörténetírása mindezek mellett a nyilvánosság többszörös szintjeit is kutatási figyelme elé kell rendezze. A szocreál színház gyakorlatának megértésekor tehát a teljes körű vizsgálat elvégzéséhez inkább például az Annales-iskola hagyományát folytató mikrohistoriai kutatásokat, a történeti antropológia kereteit vehetjük alapul.<sup>127</sup> Amíg a Major Tamás életművét biográfiába rendező kutatások elkészülnek, csak jelezni tudjuk: a színházi szakma egészét irányító, befolyásoló közösség, a szövetség egyes beszélgetésein, Sztanyiszlavszkij-körain elhangzó felszólalások nem a nyilvánosság, legfőképp nem az utókor nyilvánosságának készültek, tehát létük nem más, mint egy szakmai közösségben rögzített, publikálatlan (esetleg lappangó) hangfelvétel. Ez a helyzet morális döntésekre kényszerít minden kutatót. Tudatában kell lennünk, hogy egyrészt a Rákosi-korszak eseményeiről, az agitációs és propagandaanyagokon túli információkról elsődlegesen ezekből az azonnali, az élőbeszéd meggondolatlan szenvedélyét, bátor heveségét és improvizációját felhasználó anyagokból tájékozódhatunk. Másrészt érdemes annak tudatában dolgozni, hogy a memoárokat tartalmazó hagyatékok egy része kutatható (Hont, Major, Gáspár, Gellért, Nádasdy), más részük azonban még a kutatók elől is elzárt (Gábor Miklós teljes szakmai hagyatéka, Ruszt József teljes hagyatéka). Harmadrészt nem szabad megfélemlkezni arról, hogy az ötvenes éveknek még van kortársi emlékezete, mely erősen fodrozódó emlékhullámokban tárolja a (színházi) eseménytörténetet, s a visszaemlékezések újra és újra kifutnak a nyilvánosság fövenyére újabb és újabb emlékfoszlányt terítve elénk. Ennek az emléktengernek vitathatatlanul Major az egyik mozgatója.

Egyetlen példával illusztrálom a levéltári tenger turbulenciáját. Az OSzMI-ban és a MNL OL-ben is vegyesen és hiányosan meglévő szövetségi dokumentumok között kéziratos feljegyzés rögzít valamikor 1951-ben egy megbeszélést Horvai, a

---

<sup>125</sup> ROKEM 2000, 194–196.

<sup>126</sup> CARLSON 2009, IX–IVX.

<sup>127</sup> LEROY LADURIE 1997, KÖVÉR 1998.

szövetség titkára, Onódy, Erdei elvtárs, Szántó és (feltehetően Major) Tamás között. A beszélgetés a Sztanyiszlavszkij-köröktől indul, hiszen Horvai szerint itt „találkozik legszervezettebben a Szöv. a tagsággal”. A kritikusok, a dramaturgok és a szakszervezetek feladatain keresztül elérnek a minisztériumi kapcsolatokig, amikor Tamás szólal meg.

Tamás Nem eléggé tekinti feladatának a szoc.reál. színjátszás megteremtését.

Több önkritika.

Több kritika. Milyen segítséget igényel, milyen segítséget kapott.<sup>128</sup>

Ezen a megbeszélésen Tamás, feltehetően még a szövetség elnöke, biztosan még a Nemzeti igazgatója, olyan mondattal lép elénk hetven év messzeségéből, mely hangsúlyozása, gesztusa, vagyis saját testi kontextusa nélkül nem érthető. Vajon nem tekinti-e *eléggé* feladatának a szocreál színjátszás megteremtését vagy nem *eléggé* tekinti feladatának mindezt. Egy Major-monográfia felelőssége árnyalni azt a döntési helyzetet, melyben Major is élt.

A fenti kézírásos, a szövetségben készült feljegyzés mellé tegyünk egy Beck Judit hagyatékából felbukkanó levelet. Az 1950-es éve elejére datálható levelében Major édesanyja, Majorné Papp Mariska azt kéri Beck Judittól, a menyétől, hogy Major óvja meg a kitelepítéstől.

Annyi vész hír s olyan különböző kommentár jár a naponkénti kitelepítésekkel, hogy azt kérdem Tamástól, nem volna-e okos dolog, ha megtelefonálná Péternek (valószínűleg Péter Gábornak – J. M.), hogy a Szarka utca 7. szám alatt lakó özv. Major-Maróthy Gyuláné című özvegyasszony az ő ártatlan édesanyja. T.i. ezen a néven kapom a nyugdíjamat, s kutya se tudván, hogy ezalatt a Tamás féle anyja lakik, még kézbesítenek egy ilyen internálási cetlit, s akkor szörnyet halok, mielőtt Tamás segíteni tudna, mert azt talán, ha bármilyen protekcióellenes, csak nem fogja engedni, hogy elcipeljenek.<sup>129</sup>

Amíg a szövetség iratai feldolgozatlanok, addig követhetjük ugyan Major megszólalásainak modalitását, de csak nagyon általános, a nagy összefüggésekre rámutató állítások alátámasztására használhatjuk. Az egyik ilyen általános felismerés az iratanyag töredékének, több ezer oldalnak az átböngészése után, hogy

<sup>128</sup> Feljegyzés a Színház- és Filmművészeti Szövetség megbeszéléséről. Kézzel írott, év nélkül. MNL OL 276. f. 89. cs. 396. ő. e.

<sup>129</sup> Majorné Papp Mariska levele Beck Judithhoz. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2013.168.1.

Major a Sztanyiszlavszkij-körökkel nem foglalkozik, szervezésüket átadja titkáranak, Horvainak. A szövetségi iratokból vélhetjük: tudta, hogy Sztanyiszlavszkij színházművészi módszere a szocialista realista színház felépítésének habarcsa. Ezt a szerzőt azonban (kiadványok híján) nem lehet olvasni, csak mitizálni. Sztanyiszlavszkij ekkor válik különös kísértetté abban a színházi kultúrában, mely szovjetizált színházművészetét rá építi. Sztanyiszlavszkij írásai ezekben az években olvashatatlanok,<sup>130</sup> 1988-ig csak színházszakmai fordításokban, stencilezett formában, furcsán szamizdat körülmények között hozzáférhetők. Sztanyiszlavszkij a magyar kiadói piacon hiányként jelenik meg, tanításai titkos információként a beavatottak között terjednek, az 1949-ben létrehozott Sztanyiszlavszkij-körök erre a beavatásban megszerezhető tudásra épülnek.

Majorhoz Sztanyiszlavszkij így ér el. A francia műveltségű és világlátású kommunista, akinek „Molière [...] művészi program és harci tett”,<sup>131</sup> akinek a színház játék, mely veszélyes,<sup>132</sup> a második háború után valahogy belekapcsolódik a szovjet drámairodalomba, de nem a realista színházi műhely vonzza. A szovjet kulturális kincs megismerésében leginkább Hont Ferenc és Háy Gyula motiválja, akik Moszkvából friss drámaszövegek fordításait küldik a Nemzeti igazgatójának. Kezdetben azzal a szovjet-orosz *anyaggal* dolgoznak a színházban, amely készen van. Apáthi rendez egy Csehovot,<sup>133</sup> majd a nyár elején bemutatott *Viharos alkonyat* Gellért Endre rendezésében meghozza az első legendás szovjet sikert. Major Polezsajev főszerepében nekiáll az orosz nyelvi közeget magyarra formázni.<sup>134</sup> Nincs könnyű dolga öreg biológiatanárként, hiszen a szovjet haditengerészet matrózait kell a forradalom mellé állítania. Feltételezem, hogy Major látta az 1936-os filmet a legendás Cserkaszovval a főszerepben valamilyen különvetítésen, bár nyilvános vetítésre csak 1965-ben kerül sor, és Polezsajev ott is Major magyar hangján szólal meg.<sup>135</sup> Major kultuszát ez a közösségi azonosítási eljárás uralja,

<sup>130</sup> Lásd Gellért-fejezet, 98. jegyzet. SZTANISZLAVSZKI 1941. és 1946, SZTANYISZLAVSZKIJ 1949a, 1949b, 1950, 1951.

<sup>131</sup> MAJOR 1979. VI. 21.

<sup>132</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

<sup>133</sup> Apáthi Imre: *Medve, A dohányzás ártalmasságáról*, 1945.

<sup>134</sup> 1945-ben még egy szovjet: Kosztantij Szimonov: *Orosz emberek*. Nagy Adorján rendezése. 1946-ban Gogol: *Revizor* (Nagy Adorján), Pártos Géza: *Erdő*, 1948. novemberben Osztrovszkij.

<sup>135</sup> MOLNÁR GÁL 1965.

mely a szerepéhez rendeli a színészt. Nem véletlenül lesz Major az egyik Lenin Marton Endre 1970-es *Fejezetek Leninről* előadásában.<sup>136</sup>

A szovjetizáció hatása alatt formálódó kulturális szerepvállalás 1949-től szovjet bemutató-sorozatot igényelne, de Major Nemzetije különös repertoárt épít. A kortársak is elismerik, hogy Major csak értékes műveket enged a nemzet első színházába, az évek formálta repertoáregészt azonban a monografikus igényű történészi elemzés teheti láthatóvá. Major a korai ötvenes években zajló szakmai-politikai vitákon briliánsan improvizál. Ezt majd tanítani fogja. A korlátok nélküli sztálinista diktatúra (1949–1953) négy évada huszonöt bemutatót hoz, sokkal kevesebbet, mint a koalíciós időszak évadjai, s ezek a bemutatók beszélgetnek egymással. Gorkij *Ellenségek* című drámája megy a Rajk-per alatt, majd Pavlenko-vígjáték, Osztrovszkij-szatíra, hogy elérjen Major a *Macbeth*hez. Erre Beaumarchais *Figarója* és a *Bánk bán* jön együtt, egymással szinte alternatívában megfogalmazva a plebejusszerepek erejét. Az 1952-es év *Hamlet*tel kezd, három *Hamlet*tel (váltakozva), Major, Ungváry és Básti viszi leosztva a játék felelősségét. Az 1953-as év ismét felújítja a *Bánk bánt* a *Csongor és Tünde* mellé, s Gorkij kevésbé ismert *Szomov és a többiek* című színművét Kornyejcsuk drámája, a Németh László fordította *Ukrajna mezőin* követi. A repertoár látható felülete mögött azonban kevésbé látható színházelméleti vita folyik a szovjet darabokhoz illeszthető játéknyelvről, a Sztanyiszlavszkij-módszerről.

Majorhoz Sztanyiszlavszkij feltehetően kötelező olvasmányként ér el, Hont Ferencen keresztül, bár a hagyatékában olvasható jegyzeteiből sem derül ki, hogy 1951-es féléves kötelező pártiskolán mit olvasott.<sup>137</sup> Sztanyiszlavszkijról magyarul 1941-től olvashatta az *Életem* című írást Staud Géza fordításában,<sup>138</sup> 1946-tól az *Egy színész felkészül* könyvet, igaz, angol fordításból.<sup>139</sup> A *Cselekvő elemzésnek* 1960-ig nincs magyar fordítása,<sup>140</sup> de akkor már Brecht-kiadványok uralják a beszédet. Különös ez a viszony Sztanyiszlavszkijhoz, mert Major rendezéseiben, alakításaiban nyomát sem lelmi még a nagyon ismert elveknek sem. Major a szövetség vitáin mindig önkritikát gyakorol, ígéri, hogy komolyabban veszi legközelebb, de láthatóan küzd azzal a szovjet anyaggal, melyhez saját élmény nem

<sup>136</sup> KÉKESI KUN [philther–Lenin].

<sup>137</sup> PIM–OSZMI, Kézirattár, Major Tamás-hagyaték, pártiskolai doboz.

<sup>138</sup> SZTANISZLAVSZKI 1941.

<sup>139</sup> SZTANISZLAVSZKI 1946.

<sup>140</sup> SZTANYISZLAVSZKIJ 1960.

köti. Nem látta a Művész Színház budapesti turnéját a húszas években, s ugyan 1948-ban a Moszkvai Művész Színház ünnepségsorozatára érkezik a szovjet fővárosba, de az útról beszámoló *Szabad Nép*-beli cikkében valamilyen külvárosi színház *Otello*járól beszél lelkesen,<sup>141</sup> majd hangulatjelentést ír a közönségről, az utcáról, az emberekről. A Művész Színházról, Sztanyiszlavszkijről azonban semmit nem tudunk meg. A háború utáni kulturális turizmus Majornak ajándék, de mintha nem érdekelné a szovjet színház, legalábbis nem ír és nem is beszél sokat róla. Ettől függetlenül általános igazságként hivatkozik a szovjet módszerre, idézni is úgy nagy általánosságban idézi Sztanyiszlavszkijt. „A színházból tehát – ahogy Sztanyiszlavszkij mondta – nagyon könnyen „kiszállhat az élet.”<sup>142</sup> Sztanyiszlavszkij módszerét Major feltehetően a közösségi tudásból sűrítette és vonta magához, s olyan színészképzési módszert dolgozott ki, melynek elemei jelentős arányban talán a Sztanyiszlavszkij-módszerhez tartoznak, de Majorra formáltak.

1947-es és 1948-as moszkvai útján komoly hatást gyakorol rá a kollektív színjátszás technikája. A hatáshoz hozzátartozik, hogy a háború után először utazik külföldre, talán először életében repülön, s nemcsak a nyelvhez, de a kultúrához, a mindennapokhoz is csak közvetítetten, tolmáccsal férhet hozzá. A színházban nem érti a nyelvet, „tolmács útján nehezen indul a beszélgetés”,<sup>143</sup> de érzi az energiát és érti a különös tér-díszlet arányból következő monumentalitást. Az utak propaganda turistautak, Major nem beszél Sztanyiszlavszkij-tanítványokkal történő találkozásairól, ellenben csapágygyár- és bölcsődelátogatásról igen. Moszkvában a monumentalitást látja. A Sztanyiszlavszkij-féle tudást pedig valahogy, látványból, közvetítetten, de rekonstruálja.

Major játékának legpontosabb elemzője, tanítványa és kollégája, Molnár Gál Péter úgy fogalmaz 1972-ben, hogy Major a Sztanyiszlavszkij-féle módszert Sugár Károlytól tanulta a korai Nemzetiben.<sup>144</sup> S tanulnia kellett, hiszen sem hangja, sem alkata nem könnyítette útját a színpadra. Ennek a módszernek a megfigyelés és az önkontroll az alapja. Major azt tanulja és tanítja, hogy a hallgatók „Legyenek állandóan készek a rögtönzésre. Járjanak nyitott szemmel az életben, figyeljenek,

---

<sup>141</sup> MAJOR 1948; *Szabad Nép* 11.

<sup>142</sup> ANTAL 1985, 188.

<sup>143</sup> MAJOR 1948, 11.

<sup>144</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 20.

legyenek kíváncsiak, tanulják meg azt a képességet, hogy a megfigyeléseiket elraktározzák, mert azok az adott pillanatban majd beugranak.”<sup>145</sup> Major tehát használja a Sztanyiszlavszkij-féle érzelmi memóriát, az alapos, empátikus megfigyelést, de mivel „ez az egyetlen szakma, amelynek hangszere *a művész fizikuma*”,<sup>146</sup> a mozgásra irányítja a hallgatók figyelmét. A valóságcsinálás folyamata is innen érthető és tanítható. „Általában a magatartás, mozdulatok, a szerepek egymással való kapcsolata – tehát a gesztusok társadalmi gesztusok az életben és a színpadon is.”<sup>147</sup> A társadalmi gesztusok változása igényli a játék változását is. A húszas évek színészetét „fej-hát színészetnek”<sup>148</sup> nevezte, s ennek ellenében fogalmazza meg saját „mozgástechnikáját”, gondosan ügyelve arra az ötvenes években, hogy ne ejtse ki Mejerhold nevét. Major hangsúlyozza: „...az érzelem ne nyomja el a játék lényegét”,<sup>149</sup> és szövegeit olvasva összeáll a színészet négy elemből álló hálóját: a rögtönzés, a megfigyelés, a mozgás, a színpadi jelenlét négyese.

Major a rögtönzés technikáját Molière-től tanulja és tanítja. 1934-ben Párizsba utazik, átvonatozik a hitleri Németországon,<sup>150</sup> s innen lép át egy tudatos és egyenes színházi közegbe. Dullin, Copeau, Jouvet színházi gyakorlatát ismeri meg, s itt érti meg, mire való a tiszta olvasás. Látja, a *commedia dell'arte* koncepcióját működés közben, a tiszta előadás eszményét, a mozgékony díszlet lehetőségeit, s a társadalmi igazság fogalmán kezd gondolkodni.<sup>151</sup> Párizsban a színészi rögtönzés a citoyen ideához társul, s a városhoz a politika csinálásának bátorsága is köti. Itt belefut Radnóti-val együtt egy szimpátiatüntetésbe és érzi: „Ezt a napot, ezt az optimizmussal teli felvonulást sosem feledtem és hittem, ha százezrek tüntetnek, akkor annak eredménnyel kell járnia.”<sup>152</sup> Korai felismerése a színház és a közélet improvizatív karakterének hasonlósága. Amikor kezdő színészként nem kap a Németh Antal-féle Nemzetiben szerepet és a magánszínházként működő Városi Színház matinéira készít kötelező klasszikusokból adaptációkat, akkor játéktér híján

---

<sup>145</sup> ANTAL 1985, 215.

<sup>146</sup> ANTAL 1985, 217.

<sup>147</sup> ANTAL 1985, 219.

<sup>148</sup> ANTAL 1985, 218.

<sup>149</sup> BARTHA 1985, 7.

<sup>150</sup> KOLTAI 1986, 41.

<sup>151</sup> KOLTAI 1986, 43.

<sup>152</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

egy városligeti mutatványosbódéra <sup>153</sup> fejlesztik-fordítják a *George Dandin* vígjátékot *Duda Gyuri* címmel. Ez a kivonulás és ez a Molière-interpretáció azt az utat járja, amit Mnouchkine majd három évtized múlva. A klasszikusokra készülő improvizáció és kulturális fordítás pedagógiai helyzetté válik: ifjúsági előadásokban tanulják és tanítják a részvétel fontosságát. <sup>154</sup> Ez a részvétel a háború utáni kommunista ideológiában természetesen mást jelent, mint egy demokratikus köztársaságban 1968 után, de játéktechnikai elemeik igen hasonlóak.

A rögtönzés Major esetében a szöveghez kötött rögtönzést jelenti, azt az állapotot, melyben a színész a „szerep magatartását” megtartva „bármelyik pillanatban, bármilyen új helyzetben tud szerepe nevében gondolkodni vagy cselekedni”. <sup>155</sup> Ehhez az improvizatív képességhez a megfigyelés vezeti a színészt. A megfigyelést Shakespeare mondataival tanítja: „Illeszd a cselekvést a szóhoz”. Miközben Major Hamlet intelmeit parafrázálja, s a figyelem és raktározás különösségét sulykolja, példáival bámulatosan ironizál. Göbbels filmhíradóban közvetített beszédének elemzése után Olthy Magda melléről beszél, tehát nem is csak a példáival, de különös egymásutániságukkal is mozgatja az olvasói-hallgatói figyelmet. Az „ösztönös cselekvések” begyakorlást, kiváló testi kondíciót követelnek, ezért a színésznek a mozgását, vagyis izmait, állóképességét kell fejlesztenie. Egy „színész [azonban] ne tornázzon”, <sup>156</sup> mert „külön-külön minden testrész lazítása” <sup>157</sup> a feladata. De mindezek felett van egy képesség, egy tulajdonság, mely nem tanítható, de megléte esetén tudatosítható: ez a jelenlét.

Major jelenlét-elképzeléséről legtöbbet Törőcsik Maritól tudunk. A tudatosság, a koncentráció és a megmagyarázhatatlan energia együtt válik jelenlétté. Törőcsik Gellért-tanítványként végez a főiskolán és kerül a Nemzetibe, <sup>158</sup> ahol reménytelenül rossz játékhelyzeteket teremt magának. Major viszont kifejezetten Törőcsikhez hívta a Művész Színház rendezőjét, Grigorij Konszkijt a *Tánya* megrendezésére, aki „alig mondott [...] mást a próbákon: — Mari, energicsni... — de én abból mindent megértettem.” <sup>159</sup> Major a tehetséget, a jelenlétet kivételes adottságnak tekintette,

---

<sup>153</sup> MAJOR 1979. VI. 21.

<sup>154</sup> *Kényeskedőkkel* kezdenek. KOLTAI 1986, 45.

<sup>155</sup> ANTAL 1985, 231.

<sup>156</sup> ANTAL 1985, 217.

<sup>157</sup> ANTAL 1985, 217.

<sup>158</sup> TÖRŐCSIK 2018, 50.

<sup>159</sup> SAS 1983, 18.



mely a színészet alapjait jelenti. Bajor Gizit nézve a Nemzetiben kezdőként, Gobbit kortársként, Töröcsiket tanárként a jelenlét energiáit tapasztalva tanította uralását.

Major technikája Sztanyiszlavszkij-féle technika. Elfogadott és elemzett hatástörténeti mozgás, ahogy Sztanyiszlavszkij tanítványai szétszóródva a világban más-más felismerésekre jutva, más kulturális közegbe lépve, mást hangsúlyoznak a mester törekvéseiből. Lee Strasberg,<sup>160</sup> Mihail Csehov iskolája ugyan azonos alapokról indul, de eltérő gyakorlati következtetésekre jut. Major a Sztanyiszlavszkij-érában, a századforduló posztmeiningenizmusából kilépni akaró új kulturális környezetben saját eddigi tapasztalatát óriási értelmezői munkával így összegzi: a „szerepnek van mondanivalója, egy általános, fő mondanivalója, és hogy ennek kapcsán az oda irányuló törekvések közben minden jelenetnek is van mondanivalója, célja, értelme, szituációja.”<sup>161</sup> Ez az értelmezői közelítés tette Majort kiemelkedő szituációelemzővé, helyzetépítővé, s ez magyarázza, hogy Sztanyiszlavszkij és Brecht színházi gondolkodásában nem egymás után, hanem egymás mellett megszólaló technikákként jelentek meg. A valóságcsinálás Major színházában leginkább szövegelemzés és játéktechnika, így elképzelhető, hogy „nagyszerű dolgokat tanultunk Sztanyiszlavszkijtól, és ezeket a tanulságokat ma is föl kell használni. Még egy Brecht darabnál is.”<sup>162</sup> A Major-féle Sztanyiszlavszkij-értés, miként Sztanyiszlavszkij saját gyakorlata, folyamatosan alakul, s az évtizedek alatt különös Major-technikává érik.

Major valósága, színházi és színházkörüli, kifejezetten sok. Erőtéljes, domináns és harsány. Nem véletlenül a *Karnyóné*-előadás kíséri és kísérti korai éveinek fordulópontjait. Az 1940-ben bemutatott *Karnyóné*val kezdenek a még ostrom alatt álló Budapesten 1945-ben, s az éppen felszabadult városban az első előadást nyitó beszédében Major reális játékot és valóságábrázolást hirdet.

Erről a színpadról – a művészet kalózáinak lobogója alatt – sok hazugság hangzott el. Mi, most, reális színjátszást akarunk: megmutatni a valóságot olyannak, amilyen, s nem olyannak, amilyenre háttérben húzódó, művészeten kívüli törekvések kendőzték. Az igazságot azonban csak egyféleképpen lehet

---

<sup>160</sup> STRASBERG 2018, 42–63.

<sup>161</sup> KOLTAI 1986, 93.

<sup>162</sup> KOLTAI 1986, 93.

megjelenteni – kíméletlen őszinteséggel a közönség és önmagunk felé. Ez pedig kemény munkát követel a színház minden egyes tagjától.<sup>163</sup>

Major valóság- és szerepértelmezéséről sokat elárul, hogy évtizedek múlva is a *Karnyónét* tartja Gobbi Hilda legnagyobb alakításának. „Nem hiszem, hogy színész bárhol a világon valaha akkorát játszott, mint Gobbi Hilda akkor”,<sup>164</sup> aki reális helyzetekből indulva pátosszal teli helyzetté váltja a nevetségest. Gobbi „Phaedrát játszotta, és ugyanakkor muszáj volt rajta nevetni is”.<sup>165</sup> S az is a *Karnyóné*, igaz, az 1954-es felújítás után, mely kiváltotta Nagy Péter (a Nemzeti eljövendő igazgatója) harsányság-vitának nevezett támadását.<sup>166</sup> A harsányság, a túl *sok*, túl szenvedélyes élet világosan Major játéktílusára illik, erre a sok energiát közvetítő, erős eszközökkel dolgozó játéknyelvre. Az 1954-es kritika helyesen ismeri fel, hogy Major nem realista technikával dolgozik s túlzott eszközöket használ a vígjáték működtetésére. Mivel a harsányság szó Majort az „éberségre”<sup>167</sup> asszociálja, s mivel a cikk az új kormány körüli változó közegben a pozícióváltást jelezi, Major tudja, hogy nem játékesztetikai, hanem politikai üzenetek érnek el hozzá.

A harsányság-vita<sup>168</sup> a színházban könnyedén olvasható az 1954-es irodalmi szatíra-vita<sup>169</sup> megfelelőjének. A viták társadalomtörténeti vektorai jobban láthatók hetven év távlatából, éppen ezért elismerésre méltó Major improvizációja. Arra a provokációra, miszerint nem elég realista a Nemzeti, mert túl *sok* benne Major és Gobbi komédiázása, a választ Gellért Endre adja meg írásban, Major pedig a valóság kérdéses definícióját a minden előadáson jelen lévő közönséggel igazolja. Valóság az, amit a közönség annak ismer fel. Már egy 1947-es rádiónyilatkozatában határozottan állítja:

...az igazságot keressük, néző és színész egyaránt, és ahol éppen ezért leomlanak a válaszfalak színpad és közönség között, mert a közönség nem azért ül be a színházba, hogy valami furcsa és különös dolgot szemlélgessen, hanem

<sup>163</sup> Major Tamás beszéde 1945. március 1-én a Nemzeti Kamarában megtartott első színházi előadáson (Karnyóné). PIM–OSzMI, Kézirattár, 2017.24.1. és STAUD 1945, 3.

<sup>164</sup> KOLTAI 1986, 32.

<sup>165</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>166</sup> NAGY 1954.

<sup>167</sup> KOLTAI 1986, 95.

<sup>168</sup> A harsányság-vita nem ér véget. Húsz év múlva, 1971-ben Nagy Péter folytatja a vitát: akkor Major Mnouchkine-rajongását értékeli naiv művészi lelkesedésnek. Pándi Pál, Komlós János és Gyurkó László a *Népszabadságban* piszkálják Majort. NAGY 1971, 8.

<sup>169</sup> RAINER M. 1990, 25–34.

azért, hogy velünk együtt izguljon, örüljön – játsszon. Feleletet akarunk adni játék közben az élet kérdéseire, nem oktatni akarunk, hanem terheket akarunk levenni a munkában kifáradt dolgozók válláról, – helyettük akarunk gondolkodni olyan dolgokon, ami érdekli őket, hogy mikor a színházból kijönnek, szebbnek és értelmesebbnek lássák az életet – és mindezt játék közben, hogy ezalatt felejtssenek el mindent és olyan boldogok legyenek, mint a gyerekek.<sup>170</sup>

A valóság tehát az, ahol a néző van és amit ő annak értékel. Major egész pályájának, de különösen a háború utáni korszaknak sajátossága a nézőkkel kínzó izgalommal kialakított viszony. Major a közönségtől tanul: rengetegszer felidézi első versmondó élményét a Vasasoknál, ahol József Attilát mondott, *A város peremént*, s a nézők magyarázták el neki, miért volt rossz. „Előadás után megvárt a közönség, én azt hittem, ünnepelnek, de kiderült, hogy azért vártak, hogy megmagyarázzák, így nem lehet verset mondani.”<sup>171</sup> Tudja, jobban tudja Nagy Péternél, hogy a színház kapcsolat a nézőkkel. Ezt a kapcsolatot a naturalista kukucskaszínpad merev szabályok közé szorítja, ebből kell kifordulni. Major játékát már a korai negyvenes évek kritikái<sup>172</sup> a nézőtér felé kacsintás-kibeszélés miatt jegyzik fel. Major a világot felőlük hajlandó megérteni. „A [...] szereplő rögtönöz különböző helyzetekben a közönség előtt, és a közönségnek valamiért drukkolnia kell.”<sup>173</sup> És éppen a drukkolás miatt lehet megtalálni, s itt Major Nádasdyra hivatkozik, akár egy kicsi kis intrikus szerepnek is a kis vacak igazságát.

A kis vacak igazság Major credójává válik. Elképzeléseiben elég egy mozgássor, egy gesztus, egy maszk néha, s valósággá alakul egy helyzet, mely a realista színházi eszméhez vezet. Néha ez a vacak kis igazság éppen a nézők kontextusállító pillanataiban jön létre, s ő maga is csak később érti meg a siker okát. Első, 1944-es *Tartuffe*-jének óriási sikerén egy banális véletlen válik vacak kis igazsággá. Imrédi Béláról, a zsidótörvények kezdeményezőjéről kiderült, hogy „az ő vérében is volt zsidóvér, amiért le is váltották a miniszterelnökségi posztról. Ez olyan módon kedvezett a *Tartuffe*-előadásoknak, hogy azt nem lehet elmondani.

---

<sup>170</sup> Major Tamás: *Színház és munkásság*, rádiónyilatkozat 1947 körül. PIM–OSzMI, TT, Major Tamás-hagyaték, 2017.34.1., 4. oldal (a gépirat 6. és 7. oldal hátoldalán „Ehess, ihass, ölelhess alhass” József Attila versének hét szakasza).

<sup>171</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

<sup>172</sup> KÁRPÁTI Aurélt idézi MOLNÁR GÁL 1972, 20–21.

<sup>173</sup> „egy kis igazsága, ha úgy tetszik, egy vacak igazsága minden szerepnek van.” KOLTAI 1986, 99–100.

Mindenki azt hitte, hogy én Imrédivel játszom. De erről szó sem volt. Én nem akartam vele játszani.”<sup>174</sup>

A másik, sokat emlegetett példája a nézők jelenlétében, általuk átértelmeződött vacak kis igazság megértésére, a *III. Richárd*. A aktualizálás a korai ötvenes években rémként lebeg a színházak felett. Az irodalmi színház nevében jól elkerülik a kontrollálhatatlan hatásmechanizmusokat, s az aktualizálás, akár díszletben, akár jelmezben, veszélyes. Mégis 1955-ben, a *III. Richárd* felújításakor döbben rá Major, hogy „...anélkül, hogy aktualizáltunk volna, az előadás aktualizálta saját magát”,<sup>175</sup> tehát nem a rendezői akarat vagy koncepció teszi aktuálissá az előadást, hanem a közösség, a játék kontextusa. A *III. Richárd*-ban eljátszani Rákosit „nem tudom, mennyire volt nagy dolog” 1955-ben, de Spiró György esszéjében felhívja a figyelmünket, hogy Major már „1947-ben játszotta, amikor Rákosiról még nem sokan tudták, hogy kicsoda”.<sup>176</sup> Major ezt az élő kontextust értékeli a legtöbbre, de később másfelől is érteni tudja. Kortársát, Peter Brookot idézve állítja, hogy a játék kontextusa mulékony, ezért egy előadás hat hónap után már nem élő, „kimegy belőle az élet”,<sup>177</sup> unalmassá vagy érthetlenné válik a kis igazsága.

A vacak kis igazság valóságot állít a színpadra, s mindez a realista játék alapjává válik. Major nincs könnyű helyzetben. A Nemzeti igazgatójaként ideológiailag határozottnak, pártosnak és szakmailag rendkívül pontosnak kell egyszerre lennie minden nyilatkozatában. A valóság és realitás párosát az igazság fogalma zavarja össze közvetlenül az államosítás utáni években induló színházi köznyelvben. Major korai megszólalása rendkívül pontos:

A valóság elől nem menekülhetünk a formákhoz. De a titokzatosságba és a misztikumba sem. Nincs rá szükségünk. Nem kell jelképesen beszélnünk – felszabadultunk. Jogunk van harcolni, veszélyt vállalni – keresni a valóságot. Nem részleteiben, mint a naturalistáknak. Nem ragadunk ki egy-egy holt részletet a természetből, hogy aztán arra meresztgessük a szemünket. Minket az élet minden részlete érdekel állandó változásában. Nincs olyan részlet, amit ne a maga helyén és idejében vizsgáljunk. Ha klasszikus színdarabot játszunk, megnézzük, milyen társadalmi körülmények között íródott, honnan táplálkozott

---

<sup>174</sup> RÁDAI 1984, 4–5.

<sup>175</sup> KOLTAI 1986, 77.

<sup>176</sup> SPIRÓ 2016.

<sup>177</sup> KOLTAI 1986, 114.

az író, mi volt a hatása, pontosan elhelyezzük a térben és időben, – így tesszük élővé a ma számára.<sup>178</sup>

A valóságcsinálás és a valóság állítása a színház feladata, erre a háború után, a felszabadult Pesten döbben rá. Azonnal játszani kell, azonnal működtetni kell a valóság ismert kereteit, a színházat, mely megfogalmazza, hol ér véget a valóság, de azt is, mi az igazság helyzete. A háború után egy liter petróleumért külön beadványt kell írni a katonai parancsnokságnak, hiszen „a szovjet csapatok azt kérték, hogy élet, élet, élet, élet...” legyen.<sup>179</sup> Ez a kérdés marad egész pályáján vacak kis igazságként mellette: „mindig tessen az élettel kapcsolatot teremteni, mert enélkül nincs színház”.<sup>180</sup> A valóságcsinálás színházi tett lesz. A háború alatt és után a folytatás, az újrakezdés és az újrajátszás összetett viszonya tartja életben a várost, s pozitív dolgokat kell állítani. Major, amikor a *Tragédiát* akarja bemutatni, jelenetértelmezéseket ír a minisztériumi főosztályra. S ebben azt igazolja, hogy a madáchi mű pozitív, mert annyi bukás után is van folytatás.<sup>181</sup>

Kétségtelen, hogy a színházi valóságcsinálás folyamata Majort is a közéleti szerepek felé tereli. A felépülő népi demokrácia látható szabályai és a szerepjáték alapjai a hétköznapi élet szociológiai értelmében is összetartoznak. Major technikájában ez egyetlen új attitűdöt hoz magával, a harcot. A harc nem kizárólag retorikai értelemben, de szembenállásként, küzdelemként, erős akaratként válik a színészképzés és a színházcsinálás részévé.

Nem azért mondom csak el minden évben itt a főiskolán ezt a Petőfi verset: *Levél egy színészbarátomhoz*, mert annál jobbat a színészettről senki nem írhat és annál maibbat senki nem írhat, hanem azért, mert hiszek abban, hogy harcolni kell azért, hogy teljesítsük a hivatásunkat.<sup>182</sup>

A valóság és az igazság a szocialista realista színházi formában a harc militáns akaratával válik azonos színházi jelenséggé (nem feltétlen azonos filozófiai fogalommal). A háború utáni színházi gyakorlat, az államosítás direktívája nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a valóságot egyetlen igazság felől lehessen ábrázolni,

---

<sup>178</sup> MAJOR 1947, 6.

<sup>179</sup> KOLTAI 1986, 68.

<sup>180</sup> KOLTAI 1986, 103.

<sup>181</sup> KOLTAI 1986, 92.

<sup>182</sup> MARTON F. 1986, 21.

egyetlen kizárólagos megértést lehessen közvetíteni: a győztesekét. Major a Nemzeti gyakorló igazgatójaként a harc nyelvi és gondolati apparátusát alkalmazza.

Major pályáját a harc vélhetően nem strukturálta jobban, mint elődeiét, de az archívumok kiépülése, a mediatizált jelen sokszoros emlékezetet őriz. A Hevesi–Márkus–Vojnovits–Németh-korszak egésze sem kínál oly sok rögzített mozzanatot a közösségi emlékezet rekonstruálására, mint a koalíciós kormányzás, majd a kiépülő népi demokrácia évei. Kötetünkben sokszor festjük az olvasó elé a levéltári források és a memoárok áradatát, melyek őrzik a Major-színház különös, szinte küldetéses viszonyát a nemzet politikai direktíváihoz. Ezt a viszonyt néhány, hangsúlyosan politikai karakterű esemény köré szervezve mutatom be.

Az első esemény inkább állandó suttogó propaganda, mely Major igazgatói legitimitását támadja: évtizedeken keresztül követhetetlen, ki nevezi ki a Nemzeti igazgatójának. Ezt a kérdést minden emlékező felteszi, s ha talál is rá választ (a szovjet katonai parancsnokság), akkor is az ideiglenes helyzetben kialakuló hatalmi játszmákban ügyeskedő kommunista képét festik elénk. Pár évvel korábban fókuszálva azonban azt látjuk, hogy Major már felépítette a nemzeti repertoárt és társulatot. Már végzős akadémistaként megalapítja az orrgitt-egyletet, s a Várkonyi, Apáthi, Olthy, Gobbi, Ungváry, Juhász József alkotta csapattal készül a Városi Színházban – valami másra. Láttuk, hogy a Shakespeare- és Molière-tengelyen, Reinitz tanácsait is követve felállítanak egy repertoárt. Ez a repertoár a Városi Színházban a vasárnapi ifjúsági matinék repertoárja, de ez megy át a Nemzetibe.<sup>183</sup> Kezdetben Németh Antal az Andrássy úti kamaraszínházban játszatja őket, majd övék lesz a nagyszínpad. Tehát Major az, akinek van társulata és repertoárja, akinek van elképzelése egy évad működéséről, aki csapatot tud szervezni maga köré, aki el tudja fogadtatni színházi koncepcióját. A XX. században először lesz a nemzet színházának olyan igazgatója, aki színészként, saját csapatával lép pozícióba. Major úgy foglalja el a Nemzetit 1945-ben, a foglalás militánságát hangsúlyozva, mint Mnouchkine a Cartoucherie-t 1969-ben, mint Brook a Bouffes du Nord-ot 1971-ben. Nem tudósként, szakmai-politikai puccsal kerül a házba, mint Németh Antal 1935-ben. Nem hatalmi (náci) kinevezettként, mint Kiss Ferenc. Elfoglalja a Nemzetit abban az értelemben, ahogy a romokban, elhagyatottan álló emlékezeti helyből tényleges helyet csinál.

---

<sup>183</sup> MOLNÁR GÁL 1999.

A többi támadó karakterű esemény innentől kezdve a társulatra, s csak áttételesen Majorra irányul, igaz, a támadások évtizedekkel később formálódnak a suttogó atmoszférából hallható hangokká. A memoárok kínálta bátrabb fogalmazások könnyedén rágalmozásokká válnak, s most nem is Major emberi, politikusi, igazgató stb. döntési mechanizmusait, hanem az ötvenes évek valóságcsinálásának mindennapi kereteit pontosítjuk általuk. Ilyen esemény 1950-ben a Timár-ügy. Timár József legendás színész, Bajor Gizi állandó partnere, szabadszájú, hirtelen indulatú és alkoholistá művész, aki a fasiszta Magyarországon is bíróság elé kerül, mert egy kocsmai helyzetben zsidó barátait védve megreguláz egy nyilas fiatalembert. S ez a Timár, akit a Nemzeti büféjében elhangzott, Rajk ártatlanságát hangoztató egyszerű mondataért feljelentenek, a Magyar Színházban élő rádióközvetítésben elszavalja szilveszter éjjelén a *Szózatot*. Ez a versmondás fasiszta karakterűnek hallatszik 1949 utolsó éjjelén,<sup>184</sup> s a koncepció per évét lezárva ez a sok minden oly bonyolult hálót kezd kirajzolni, hogy Timárnak mennie kell a Nemzetiből. És a teljes színjátszásból. Pár hónappal a Rajk-per után Majornak el kell bocsátania az ismert színészt, a háború előtti filmgyártás csillagát, s Révától külön levélben kapja meg az elbocsátás módozatát is:

Kedves Major elvtárs!

Január 18-i levelére, melyet a Tímár ügyben irt, csak most válaszolhatok. Azt kéri, hogy 31-ig hosszabbítsuk meg a határidőt. Ezt elfogadom, miután már 23-a van. De 31-ig – és ehhez abszolúte ragaszkodom – meg kell történnie a színházi törvényszék tárgyalásának és a minisztérium jóváhagyásának. A minisztérium jóváhagyásához nem kell több, mint 10 perc. Rögtön küldje el Berczellernek és ő azonnal továbbítja hozzám. Így tehát elesik az az aggodalma, hogy a törvényszék ítélete után ő még esetleg játszik és így szimpátia tüntetésre ad alkalmat. A törvényszéki eljárást úgy kell folytatni, hogy (kézzel írott betöltés: T) egész emberi és politikai jellemtelensége kiderüljön. Kifejezett politikai indokolással történjék az elbocsátása. Igenis tartalmaznia kell az eljárásnak és az ítéletnek a Szózat ügyében elkövetett disznóságot is. /Nincs okunk elhallgatni, hogy a Szózat-ot fasiszta módra szavalta és ezzel elferdítette igazi lényegét./

Az ítéletet a színház egész nyilvánosságával közölni kell anélkül, hogy azt a sajtó nyilvánosságára is hoznánk. A Tímár esetet fel kell használni komoly nevelő munkára a színházban, és ezért nem félve, lábujj-hegyen, »tapintatosan« kell kezelni, hanem bátran, nyíltan és politikailag. Elvégre a népi demokrácia egy vezető színháza nem tűrhet a soraiban nyílt ellenséget, bármilyen jó színész

<sup>184</sup> Timár elszavalja a Szózatot. <https://nava.hu/id/1528928/>, 45. perc.

legyen is – mint amilyen Tímár nem.

Szóval január 31-ig a dolgot be kell fejezni.

Elvtársi üdvözléssel

Budapest, 1950. I. 23.

Révai

Kézzel a levél alján post scriptum: „Telefonáljon, ha valami baj van.”<sup>185</sup>

Major elküldi Timárt, aki betanított segéd munkásként dolgozik egy évet, és csak 1959-ben, meghalni tér vissza a Nemzetibe. Ezzel az 1950-es üggyel a kommunista színjátszás hatalmi struktúrája ugyan kijelöli ideológiai kereteit, de értelmezhetetlenné teszi a valóságábrázolás technikáját.

Major Nemzetijének ideológiai megítélése igen korán leválik a színházi művészet igazi kommunikációs formájáról, az előadásról. Az államszocialista korszak színháztörténeti dokumentumainak különös jellegzetessége, hogy nem az előadások, az alakítások, a repertoár értelmezése határoz meg egy korszakot, hanem az alkotók döntésmechanizmusait befolyásoló ideológiai direktívák feltárása. Ennek is igen gazdag példatárát leljük a Színház- és Filmművészeti Szövetség irataiban. Tisztán követhető az a folyamat, amikor kezdetben, 1949 körül, a vitákon mindenki első véleményként, gyors reakcióként összegzi gondolatait. Amikor azonban megértik, hogy a szakmai viták ideológiai vitákká alakulnak, hogy lendületes művészi állításaiknak, véleményüknek politikai következményei lesznek, többen, köztük Major, csendességgel vagy túlbeszéléssel reagálnak. A szövetség előadói között a szakma nagyágyúi mellett egyre nagyobb számban tűnnek fel adminisztrátorok és bürokráták, s a hivatalnokok ideológiai mantrákkal szovjetizálják azt a kulturális közeget, mely éppen saját elemző nyelvét keresi. A szövetség iratai azt a folyamatot tárják elénk, miképpen befolyásolja a párt kulturális irányítása az alkotóművészeket. A hozzászólások, a témák kijelölése, a felelősök megnevezése, az egész rituálé levezénylése a bürokrácia diadala. Többször említettük, hogy az iratok egyelőre feldolgozatlanok, jelentős részüket átolvasva azonban látszik az a tendencia, hogy a korai viták szabad, lendületes,

---

<sup>185</sup> Gépirat, tintával aláírva. RÉVAI József népművelődési miniszter levele Major Tamásnak, 1950. január 23. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2013.91.2.



bíráló és támadó nyelvét lassan átjárja a megfontolt üresség. A kulturális emlékezet legendáriumában<sup>186</sup> mégis az marad fenn, bizonyítatlanul, hogy Major Várkonyit is, Egri Istvánt is, Somogyi Erzsit is megtámadja, ellehetetleníti, Hont Ferencet félreállítja. Ezek a rendszerváltás utáni években hanghoz jutó támadások az ötvenes évek kliséit ismétlik, a barátait eláruló ember gyatraságát és gyötrelmeit állítják támadásaik origójába. Ezzel egyrészt összekeverik a Jágót, Macbethet, III. Richárdot *játszó* színészt a civil igazgatói státusszal, de megerősítik: Major még 1993-ban is a Nemzeti jelképe. 35 és 68 éves kora között 33 évet tölt a színházban.

### Színházcsinálás: a Major-módszer

„Ha a színház nem politizál, akkor nem színház.”<sup>187</sup>

Major felismeri, hogy az államosítással minden színház nemzetivé válik, vagyis minden magyarországi színház megkapja a lehetőséget és a jogot az állandó társulatra, a repertoáralakításra, míg az infrastruktúra napi gondjai is a fenntartót terhelik. A Nemzetire ugyan kiemelt figyelem irányul, de már nem a nemzet egészének egyetlen színháza.

A repertoárt, az előadásokat nézve Major Nemzeti Színháza 1945–1962 között az európai művészszínházi modell felé indul. Major, aki tanulmányaiból, alkatából, ízléséből következően inkább az avantgárd formanyelvet érzi sajátjának, a Nemzetiben is ezt képviseli. Gellért Endre a lélektani realizmust, Marton Endre a jól megcsinált színmű formai elemeit hozza, s Major igazgatói éveit e hármas rendezői tudás különös keveredése jellemzi. Major színházi anyanyelve Jovet, szövegélménye és előadásélménye a francia avantgárd, a német expresszionizmus, s 1947-es moszkvai élményeit is efelől rendezi tapasztalattá. A Moszkvában látott előadásokból a színészi alakításokra hívja fel a figyelmet, nem az ideológiára. Sztanyiszlavszkij-értése is elsősorban a színész munkájára vonatkozik, nem a színházcsinálóéra. Ezt a komplex folyamatot tekintjük végig ebben a fejezetben

---

<sup>186</sup> BÁNOS 1993, 20.

<sup>187</sup> VITRAY 1983, 28. perc.

nyilatkozataira, interjúira és a tanítványai, legfőképp Székely Gábor rögzítette képzési protokollra hagyatkozva.<sup>188</sup>

A Major-módszer alapja a megfigyelés, technikája az improvizáció, eszköze a test, ideológiája a közösségi felelősség. Sztanyiszlavszkij erősíti meg benne a színészi állandó figyelem és felidézés folyamatát, Jouvet a *commedia dell'arte*s rögtönzés fejlesztését, Milloss Aurél<sup>189</sup> a test jelenlétéből adódó használatát, Brecht a megszólalás kötelességét. Olyan életművet tár elénk, mely ugyan az államszocialista ideológiai kereteiben, de az alkotó ember mindennapi feladatát összegzi: színházat csinálni kell.

A kommunista párt irányította művészetfilozófiával szemben erős Major állítása, miszerint a „modern színész nem a lelkével játszik”.<sup>190</sup> A színész magatartást keres, azt tartássá formálja és tartja az előadáson végig. Ehhez testtudat kell, nem pedig gesztus, főleg nem átélés, ráadásul mindezt nem is kizárólag Sztanyiszlavszkijtől eredezteti, hanem megidézi a húszas évek Nemzetijét igazgató Hevesi Sándort is.

Hevesi Sándortól tanultam meg, mi az, színésznek lenni. Emlékszem, amikor odakerültem a Nemzeti Színházhoz, egy olyan szerepet kaptam, ami nem állt egyébből, mint öt különböző vezeték és keresztnév felsorolásából. Úgy jártam-keltem, hogy arcomról sugárzott a kétségbeesés. Hevesi észrevette, s azt mondta: Fiam! Itt nem pusztán csak öt névről van szó. Gondolja csak el, az egyik kövér, a másik sovány. A harmadik magas, a negyedik alacsony, az ötödik sántít. [...] Az egyik özvegy, a másik elvált, a harmadik vőlegény, de olyan is akad közöttük, aki megrögzött agglegény. Ha a neveket ezekkel a tulajdonságokat tudja elmondani, még azt is megengedem, hogy eljátssza: kint esik az eső. S akkor meg fogja érteni, hogy komoly feladatot kapott.<sup>191</sup>

Ez a megfigyelés a realista színjátszás alapja, ezt senki nem vonja kétségbe, de kevesen jönnek rá, hogy éppen ezért nem válhat a szocialista realista színjátszás alapjává. Amíg a realizmus azt ábrázolja a színpadon, amiről mintát vett, egyszerűbben: ami van, addig a szocialista realizmus utópiát épít, vagyis azt kellene ábrázolni, egyszerűen, ami lesz. Ideát megfigyelni nem lehet. A Major-féle módszer és játéktípus ekként hat nem valósnak, harsánynak és soknak. Major harsánysága

<sup>188</sup> JÁKFALVI–NÁRAY–SIPOS 2016.

<sup>189</sup> RÁDAI 1984, 4.

<sup>190</sup> VITRAY 1983, 20. perc.

<sup>191</sup> KÖRMENDI 1974.

másik színházi nyelv,<sup>192</sup> s ennek különösségét Major a Thomas Mannt üdvözlő József Attilával ismétli: „Az igazat mondd, ne csak a valódit.” S ez az igazság, mely a szakmai vitákban éppen e korszaktól rendre a valóság és realizmus szinonimájaként jelenik meg, Major módszerében csillantja fel összetettségét. Mivel a színész szerepének mindig van célja, mondja Sztanyiszlavszkij Major szerint, ezek a kis célok igazságokként jelennek meg, s a sokféle szerep eltérő igazságai rakják össze a valóság összetett képét. Hangsúlyozza, hogy a színházban a szöveg „mindig annyit (jelent), amilyen szituációban, szándékkal, feszültséggel valaki ezt a célja érdekében a színpadon elmondja. (így) [...] előfordul, hogy a szöveg pontosan az ellenkezője a valódi drámai értelmének.”<sup>193</sup> Teljesen világos, hogy a színész játéka teremti meg az értelmet. Erről beszédes példákat készít a Magyar Televízió sorozatában,<sup>194</sup> s így a valóság alakításának bonyolult, de játékos folyamatáról is mintákat állít a tanítványai és követői elé. „Valami differencia mindig van a szöveg igazsága és a szereplő törekvésének az igazsága között.”<sup>195</sup>

Idéztük már, hogy Major egy szakmai vitán kimondja, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus – jegyezzük meg, hogy ilyen mondatokat még Honthy Hanna engedhet meg magának. De Major azt tudja, fiatal éveiben csak azt látta Európában, milyen az elkötelezett színházcsináló, s nem felejtí a lényegét: a szerepnek azért van célja, mert az embernek is van célja. Ez a feladata, hogy egy előadás közvetítésével a célokat (vacak kis igazságokat) jelenítse meg, s összetettségükből politikus állítást tegyen. Ennek első lépése eldönteni: „Mit játszunk, kinek játszunk, hogyan játszunk”,<sup>196</sup> s ez a hármas szempontrendszer lesz Major színházcsinálói alapvetése. Az első frenetikus sikere saját „verbuvált” csapatával a *Karnyóné*, ahol azt járják körbe, hogy mitől lesz az elhangzó szöveg valódi. „...valahogy megtaláltuk ezt a stílust, a dolog egyik részét, ezt a valódit, ezt a reálisat, ezt az igazat. Ahogy Gobbi mondani tudta, hogy »úgy maradok, mint a felmagzott salyáta közt az ijjesztő«, azt egyszerűen nem lehet elfelejteni. [...]. Megérezztük, hogy ez a valódiság nagyon jó, de nem elég.”<sup>197</sup> A *Karnyónénál* érti meg, hogy „egyrészt reálisan kell játszani,

---

<sup>192</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 27.

<sup>193</sup> KOLTAI 1986, 102.

<sup>194</sup> ALMÁSI 2019, 130.

<sup>195</sup> KOLTAI 1986, 102.

<sup>196</sup> BARTHA 1985, 5.

<sup>197</sup> KOLTAI 1986, 33.

másrészt azonban valami még kell hozzá”.<sup>198</sup> Ez a valami, ez a valóság, ami még nem elég – ez viszi tovább, hogy megtalálja a kis célok túl az egyetemest.

S itt Majort is, miként Gellértet is, megzavarja a propagandanyelv. Nem tudja megnevezni azt a valmit, ami még szükséges mindehhez. A propaganda elveszi tőle is a tiszta fogalmazás erejét. Az államszocializmus retorikájának kiépülése területeket nyel el az elkötelezett alkotók esztétikai szótárából, így a humanizmus, a szabadság, a közösség mind-mind ragacsos kifejezéssé válnak a hétköznapi politikai beszédek hangos áradatában. S csak évtizedek múlva, a vitákon és igazgatói harcokon túl látja majd tisztán – elsősorban pedagógusként, a tanítás ismétlődő rutinjával bölcsébbé válva –, hogy az a valami a színész egyéni és megfoghatatlan jelenléte, az energia, a jelenlét, a flow, az erő. Így jött létre az a kutató életmű, mely a szocialista realista játékn nyelv felemás használatával nem a direktívák, hanem a színházban jelen lévő nézőkkel lépett estéről estére kérdező-vitázó viszonyba. S erről már nem is Major, hanem tanítványai tudnak beszélni, legtöbbet és legpontosabban Töröcsik Mari, Major első színésze. Töröcsik felidézi, hogy Major olyan mániásan kereste ezt a valmit, hogy amikor már kérdéssé tudta formálni a kettejük viszonyában megjelenő dinamikát, akkor Major így reagált: „Meghalt a Gellért, s ő tudott legtöbbet a színházról. Utána én tudom a legtöbbet, de én nem tudom megcsinálni.”<sup>199</sup>

Major nem a legnagyobb színész egy repertoárszínházi társulati rendben, modorossága a Nemzetiben legendás, rekedt hangja megmenti a sztárságtól. Igazgatóként, főrendezőként nem is játszik máshol, míg Várkonyi 1976-ban meg nem hívja a Vigbe a *Kedves Bóperre*, mely kifejezetten erre a harsány és *sok* karakterére épít.<sup>200</sup> De Major a legnagyobb színésztanár, mert sokat ír, elemez, még többet nyilatkozik, jelen van, és a legfontosabb: képes metódusokat szintetizálni. Színészetéről 1942-ben *duda gyuris* rendezőtársa, Hont Ferenc ír naplójában:

„Tomiról esszét kellene írnom. Kitűnően beleillenek a magatartás-elmélet tanulmányisorozatomba. Alig láttam a színpadon. De mint embert egyre jobban megismerem. Ha igaz az a tétel, hogy a magatartás meghatározza a stílust, akkor magatartásának jegyeiből ki kell következtetnem színészi stílusának jegyeit. Az alapprobléma nála, azt hiszem, két szintézisre törő tendencia

<sup>198</sup> KOLTAI 1986, 32.

<sup>199</sup> TÖRÖCSIK 2010, 33. perc.

<sup>200</sup> LÁZÁR 2014.

birkózása: a lávaszerű, kanalizálatlan, ösztönös energiáé és az átható értelemé.”<sup>201</sup>

Major színészi és rendezői művészete azonban mégis a nemzetis igazgató felelős művészete felől értelmeződik, ez elvitathatatlan és feledhetetlen. A *Major* éppen a halála pillanatát rögzítő kötetek révén válik emlékezeti hellyé, s az államszocializmus átláthatatlan, kaotikus színházpolitikai rendje felőle tűnik értelmezhetőnek. Major határozott színházpolitikai állítása az, *ahogyan* emlékezetté rendezi az eseményeket. Sokszor felidézett történetei körbejárják, miért lett baloldali szimpatizáns, miért lett színész, miért olvasott, miért vállalt tisztséget, s a kötetek felől értett pozicionáltság a század egyik leghatározottabb magyar színházcsinálóját építi elénk. Egyszerűen fogalmazhatunk úgy, hogy Major az, aki a XX. századi nemzetit létre hozza. Major az első, sőt, az egyetlen igazgató a Nemzetiben, akit nem a politikai akarat ejt ebbe pozícióba, hanem az, aki megteremti magának. Emlékezeti helyként tekintve státuszára, a majorságra, egyértelmű, hogy a „színészet csak a szükséges rossz volt számára”,<sup>202</sup> eszköz, hogy megszólaljon Shakespeare, Molière, Brecht nyelvén, s a kimondott mondatok a klasszikusok évszázados igazával telítve újabb igazságokra irányítsák figyelmünket. A színészet tette lehetővé, hogy a színházi fogalmazás akkor is teret kínáljon neki, amikor 1962-ben leváltják igazgatói pozíciójából.<sup>203</sup>

Major Tamás Sándor Pál *Csak egy mozijában* hősként fejezi be életét. „...olyan ez most, ahogy mesélek erről a negyvenhat vagy negyvenhét napos forgatásról, mint egy gerojregény, egy hősi ének. A hős katona, a harcos... amikor már szinte nem bírod elviselni a megpróbáltatásait.”<sup>204</sup> Major Tamás a clown, a művész önarcképeként<sup>205</sup> jelenik meg két korszakos író, Déry Tibor és Spiró György drámájában. A *Tükör* és az *Imposztor* is azt a domináns színházi személyiséget dramatizálja, aki a kételyeket, a manővereket, a gyarlóságokat elemelve a hétköznaptól alkotássá formálja a művész poétikáját. Pályatársai tudták, hogy „félelmetes körülmények voltak! [...] olyan borzalmasan kaotikus dolgok volt, hogy

<sup>201</sup> HONT: Napló, 1942. augusztus, 89.

<sup>202</sup> Sándor Pál mondatai. KOCSIS L. 1987, 233.

<sup>203</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 88.

<sup>204</sup> Sándor Pál mondatai. KOCSIS L. 1987, 239.

<sup>205</sup> SZABOLCSI 1974.

az valami ijesztő.”<sup>206</sup> Így különös pályája erős emlékezete tehetségét és lehetőségeit egyaránt újra és újra elénk idézi.

---

<sup>206</sup> Raksányi Gellért mondatai. KOCSIS L. 1987, 267.

## Várkonyi Zoltán és a populáris realizmus

„senki ne idegenítse el a nézőt a színházból”<sup>1</sup>

Várkonyi Zoltán az államszocialista kultúra sztárja,<sup>2</sup> kiapadhatatlan tehetséggel megáldott színész, rendező, filmkészítő, író és fordító, gyakorlatorientált művész, aki a figyelem és a munka megszállottjaként úgy hozza létre a szocialista kultúrát, hogy közben teljes teoretikus apparátusától meglehetősen távol tartja magát. Pályája mentes a szocialista realizmus dogmájának megfogalmazási kísérleteitől, egész életében, hosszú évtizedeken át őrzi mindenféle ideológiai kizárólagosságtól idegenkedő, érintetlen pozícióját.<sup>3</sup> Várkonyi minimálisan teoretizált, de bőségesen dokumentált életművének vizsgálatakor a kívülálló értelmiségi, az 1970-ig nem párttag művész alkotói stratégiáit mint lehetséges pályamodellt vizsgálom. Az államszocialista színházi kultúra nyelvi összetettségének megértésére kiváltképp két írásából tárható fel párhuzamosan, miként válik Várkonyi színházi életművével a realista színházi fogalmazás egyik alapító mesterévé. A két mű: 1943-as Jovet-fordítása és 1965-ös esszéje a színészképzés első huszonnégy (órájáról) délutánjáról.

Célravezető Várkonyi életművének a realista színházi gyakorlatra mért hatását vizsgálni, mert anélkül beszél a játékfolyamatokról, a színészi munkáról, hogy elemzendő korstílusként vagy ideológiai kihívásként kiejtené a realizmus szót magát. Megnyilatkozásainak hivatkozási apparátusa is kizárólag szakmai autoritásokat sorakoztat, s inkább Turgenyev-, mint Lenin-idézetek támogatják és inspirálják gondolatait.

---

<sup>1</sup> MAJOR 1980, 385.

<sup>2</sup> GYÖRGY 2013, 18–22.

<sup>3</sup> KÁLLAI 1980, 363.

## A népszínház ideája

Várkonyi Zoltán a francia népszínház gyakorlatát teremti meg, bár erről a népszínházi mozgalomról csak közvetett tapasztalatokat szerez. A népszínház Várkonyinál populáris színház abban az értelemben, hogy a társulat a közönségével együtt hoz létre olyan előadást, mely a játék hangulatával, érzetével, nem pedig mondanivalójával, legfőképpen nem üzenetével kommunikál. A színészek és a közönség együtt a populus, a peuple, a nép. Várkonyi a realista színház munkamániás alapító atyái közül a legtöbbet és legváltozatosabb műfajban dolgozó művész. Szerepet játszik, rendez, filmet forgat és főiskolát igazgat, a városi legendárium telített a gyorsaságáról, a lényegre törő beszélgetéseiről szóló történetekkel. Várkonyi ritkán ír elemzéseket, ritkán szól hozzá vitákhoz, de a realista színházi formák erős keretét hozza létre, amikor újraépíti a Vígszínház játéktílusát, megalkotja a többszintű, a középiskolában elkezdődő színészképzés pedagógiai modelljét, leforgatja generációk nemzeti önképét alakító történelmi filmjeit.

A realista színház alapító mesterei közül Várkonyi rendelkezik (már 1951-re) a legszínesebb tapasztalattal a budapesti színházi struktúra működéséről. Ennek a tapasztalatnak a megértéséért levéltári dokumentumokból rekonstruáltam nyilvános életeseményeit,<sup>4</sup> hiszen ő maga ilyesmivel nem foglalkozik. Érdekes azzal a mozzanattal kezdeni, hogy Várkonyi igazi pesti híresség, ráadásul a pesti mondén világban nő fel: „apám u.n. liberális lapok munkatársa volt (Új Hírek, Világ, Magyar Hírlap, Magyar Nemzet)...”<sup>5</sup> Baráti köre a Horthy-korszakban tehát a haladó polgári újságírás képviselőiből áll össze. Az apa egyik legbensőbb barátja Krúdy Gyula, akinek Jókai-imádata olyannyira hat rá, hogy gyerekeit Zoltánnak és Noéminek nevezi el. Zoltán „az elemi iskolát magánúton vég[zi], és a nyolc gimnáziumot a budai ciszterci rend Szent Imre Gimnáziumában”.<sup>6</sup> Itt részt vesz az iskolai színjátszásban, novellákat ír; mindenki tudja, olyan pályája lesz, mint apjának, a neves kritikusnak, Várkonyi Titusznak. 1930-ban mégis a Színi Akadémiára iratkozik be, Ódry Árpád az osztályfőnöke, aki a hadaró és ágáló fiatalembert egyáltalán nem Sztanyiszlavszkij módszereivel tereli színpadképebb

<sup>4</sup> JAKFALVI 2013, 171–181.

<sup>5</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>6</sup> VÁRKONYI [é. n.].



irányba. Ódry után Major és Gobbi iskolája következik a Nemzetiben, ahol „a haladóbb szellemű fiatal művészekkel tart [...] fenn baráti kapcsolatot. Ez a kis kör akkor a színházin belül szellemi vezetőjének Major Tamást tartotta.”<sup>7</sup> Ők hárman, néha Ungváry Lászlóval és Olthy Magdával kiegészülve, a Nemzeti színészeiként a nemzeti játékmód ellenében dolgoznak, természetesen nem a Nemzetiben, hanem a Városi Színházban. Ez a másik nyilvánosság is alkotásra ösztönzi Várkonyit, s 1936-tól a vasárnapi matinékon olyan színházi játékot próbálnak ki, amiről eddig csak a párizsi hírek szóltak. A *Nyugat* kulturális eszmerendjéből és nyelvtudásukból következően a francia népszínház eszméje, Jouvét, Dullin iskolái hatnak rájuk, s francia klasszikust, Molière-t mutatnak be új fordításban és fergeteges komédiában. Mutatványos-előadások ezek, akrobatikus mozgással, papírmasé orrokkal, párnákkal kitömött hassal, ahogy Jouvét commedia dell’arte figuráit látják, feltehetően csak filmen, például az 1936-os *Volponéban*,<sup>8</sup> mert Várkonyi csak 1947-ben jut el Párizsba. Ezt a kísérletező korszakot nemzeti mozgókép-dokumentum is őrzi egy darabkájában. Németh Antal rendezésében mutatják be 1937. február 5-én a *Csongor és Tündét* a Nemzetiben.<sup>9</sup> Berreh Várkonyi, Major és Ungváry az ördögfióka-társai. Modern tánckoreográfiával kísérleteznek, Millos Auréltól tanulnak, gurulva, összekapaszkodva jönnek be a színre, fergeteges sikerrel. 1941-ben az igazgató, Németh Antal

...elbocsátott a Nemzeti Színházból indoklás nélkül. A rejtett indok azonban anyám zsidó származása volt. Így a Pütkösti Andor igazgatása alatt megnyíló Madách Színházhoz szerződtem és annak rendezője és vezető színésze voltam egészen 1944. márciusáig.<sup>10</sup>

A Pütkösti-féle magánszínházban sztárszerepeket kap, a legismertebb, legsikeresebb nagy művészek közé emelkedik Hamletként, IV. Henrikként. Minderről Várkonyi átengedi Majornak a visszaemlékezés legendáriumának megformálását,<sup>11</sup> ő maga ritkán néz vissza és sosem teoretizál. Így a róla szóló hősi énekek is könnyedségét, virtuozitását, nagyvonalúságát hangsúlyozzák, s a halála utáni emlékezők egyre könnyebbnek értik művészetét.

<sup>7</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>8</sup> LENGYEL 2017, 142.

<sup>9</sup> SÓLYOM 2008, 17. perc.

<sup>10</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>11</sup> MAJOR 1979. V. 31.

Várkonyi életműve nem a nemzet színházához, hanem 1941-től a második zsidótörvény rendelkezéseinek következtében magánszínházhoz, majd az államosítás után kis kitérővel a Vígszínházhoz kötődik, s így a nemzeti (ön)tudat és a közösségi felelősségvállalás gondolköre hiába formálja politikai megszólalássá előadásait, a teret kínáló intézmény státusza felülírja akaratát. Életművének kultuszeseeményein követhető minden kiállításának politikai súlya, a tudatos, elemző alkotó bátorsága, de a háború alatti Madáchból, majd a koalíciós időszak Művész Színházából ez a megszólalás alig hallatszik a színháztörténeti emlékezet ideologikus hangzavarában. Várkonyi nemzetis társaitól, Majortól, Gobbitól, Ungvárytól elválasztva egyedül dolgozza ki saját népszínházi színészi gyakorlatát, melyből két kiemelt mozzanat jelzi a nemzetitől lényegileg elkülönülő, új technikát. Az egyik a maszkolás, a másik az *en suite* játszás.

A Pirandello-féle *IV. Henrik* Várkonyi legnagyobb sikere: huszonkilenc éves, s a nemzetis játékmódtól teljesen eltérő játékot talál ki. Szokatlan módon maszkolás nélkül lép színpadra: „Aznapi délelőtt belenéztem a tükörbe és frászt kaptam önmagamtól, maszkírozni ezt az örültet? Négyzetre emelni a tébolyt? Azt már nem!”<sup>12</sup> A legendáriumban megtartott indoklás kontextusa a háborúba belépő Magyarország örületét őrzi emlékezetünkben, szakmailag azonban a nemzetis térről a kisebb kamarára váltani tudó színész profizmusát detektálható. A maszkolás nélküli játék az arc helyett a teljes testre irányítja a figyelmet, a néző közvetlenebb megszólítását teszi lehetővé a kis befogadóterű színházban. Várkonyinak mindemellett a nemzetis repertoárjátszásról a magánszínházban az *en suite* játékra kell átállnia, s minden nap, egymás után több tucatszor eljátszania egy örültet. Hallja is, hogy „...vádoltak azzal a kritikusok, hogy egyéniségem hozzáalakult IV. Henrik egyéniségéhez”.<sup>13</sup> Ez a tapasztalat is megkülönbözteti Várkonyit a többi, a realizmus gyakorlatát működtető színészcsinálótól: felismeri, hogy az állami színházi gyakorlat nem nemzetis érzelmű, hanem repertoárritmusú. A magánszínházi gyakorlat ellenben szériában foglalkoztatja a színészt, akinek az alakításnak, a színészi munkának egy másfajta hatókörét kell kidolgoznia. Várkonyi tud egyedül arról beszélni,<sup>14</sup> hogy amikor 1943-ban a *Hamlet*et több mint százszor játssza, addig soha nem látott sikerrel, akkor mentőkocsi várja az előadás után, s

---

<sup>12</sup> SZÁSZ 1979.

<sup>13</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 266.

<sup>14</sup> VÁRKONYI 1943b.

viszi fel Budára, az idegszanatóriumba pihenni. Mert nincs az az alakítási módszer, mellyel minden nap, szombaton kétszer, vasárnap háromszor Hamlet lehet lenni. Várkonyi erről nem ír elemzést, de egyszerű mondatokkal beszél róla a színházi lapokban, s tanári módszerében is tudatosítja diákjaiban az átélés veszélyhelyzeteit. Ez az en suite játszásból és a kis magánszínházi térből eredő felismerés különbözteti meg Várkonyit Majortól, Gellértől, Honttól, s különös módon ez a tudás hozza közelebb Gáspárhoz, bár mindez csak három évtized múltán válik láthatóvá a visszaemlékező kritikákban. A magánszínházi rutin a színészpédagógiájában is tetten érhető, hiszen úgy véli:

A színészi [...] fejlődés egyetlen biztos módja, ha a színész művészetének minden területén legalább egyszer megfordulhat. Mindenféle műfajból tanul az ember, és így persze az operettből is, ha mást nem: könnyedséget és egy kis commédia dell'arte-szerű elrugaszkodást a szövegtől.<sup>15</sup>

A szocialista realista színházi felügyelet ezt a szövegtől történő elrugaszkodást viseli nehezen, s nem véletlen, hogy Várkonyi rendezői életművét főként kortárs mesterek drámái inspirálják. Vercors, Anouilh, O'Neill, Synge, Shaw, Németh László, Illyés, persze Örkény és, amint lehet, Molnár Ferenc, még nem, vagy alig játszott szerzők, akiknek kánonpozíciója kialakulatlan. Várkonyi kevés (két) Shakespeare-rendezése közül a *Rómeó és Júlia* is az elrugaszkodás miatt lett remekmű: Ruttkai Éva harminchat évesen szerelmes a harminckét éves Latinovitsba.

Várkonyit barátai, főleg Major frankofóniája, a háború előtti magyar filmiparban elért színészi sikerei, az 1945–1949 között irányítása alatt működő Művész Színház koncepciója mind a francia jól megcsinált színmű és a népszínházi idea meghonosítására sarkallja. Igaz, mire Várkonyi az államszocialista Magyarországon pozícióba kerül, a népszínház fogalma már nem a polgári közösség színházát, hanem a népi demokrácia művészetét hajlamos jelenteni. Ez a népszínházi fordulat a szocialista Magyarország alakuló kultúrpolitikájában vonzóan működőképes, célközönsége ugyan nem a *citoyen*, hanem a *peuple*, s ez az osztálykavarodás öt-hat évadra megállítja Várkonyi koncepcióját. Várkonyi, miként a mesterének tekintett Jouvét, a nép fogalmán a harmadik rendet érti, a polgárságot,

---

<sup>15</sup> VÁRKONYI 1943b.

mert ők maguk városi közegben, polgároknak csinálnak populáris-népszerű színházat. Ezt a népszínházi gyakorlatot Várkonyi fordítással és nem saját tapasztalat megszerzésével kezdi. Ő is, mint sokan a Nemzetiből elküldött, a színházművészeti kamarai tagságot nehezen megszerző alkotók közül, a biztos megélhetés elvesztése után a könyvkiadást találja meg kizárólagos nyilvánosságformaként.<sup>16</sup> Csakhogy Várkonyinak a negyvenes évek elején még nincs miről írnia, a pályája elején áll, ezért fordít, s ez a fordítás szavakat ad színházkoncepciójához.

Jouvet könyvecskéje két új szót költöztet Várkonyi beszédébe: a *komédiást* és a *népszínházat*. A komédiás (le comédien) kissé archaizáló hangulata miatt finomkodó nyelvi elemnek tűnik, a népszínház szó 1943-ban azonban még nem oly jelentésszerű, mint 1945 után. Ekkor a városi szlengben a Blaha Lujza téren álló épületet még hol Népszínháznak, hol Nemzetinek hívják, hiszen az 1875-ben, a népszínmű játszására épült Fellner-palotát a Nemzeti Színház csak ideiglenesen bérlti, s egészen az államosításig nem is kerül a tulajdonába.

A Várkonyi használta *népszínház* szó így játéktapasztalatból következik: a théâtre populaire a Nemzeti, vagyis a Népszínház. Teszi azt annál is inkább, mert a théâtre populaire szótári fordítása: 'népszerű színház', míg kulturális fordítása: 'népszínház'. Ráadásul Jouvet népfogalma Párizsból, a Théâtre de l'Athénée színpadáról egyértelműen a mindenkit magába foglaló, de városi népet jelenti. Várkonyi fordítása megelőlegezi azt az 1955-ös hangos vitát is, mely Jean-Paul Sartre és Jean Vilar között dül a théâtre du peuple és a théâtre populaire műsorrendjéről, s amit végül Vilar így összegez: „A népszerű színház létrehozása korántsem azonos az érdek- és haszonelvű társadalom, a kultúrát industrializáló és kommercializáló társadalom népszerű színházának fenntartásával.”<sup>17</sup> Várkonyi a háború közepén nem sejti, hogy a magyar nyelvet beszélő közösségben a népfogalma fog megváltozni.

A szavakon túl Jouvet rendszert is ad Várkonyinak, s ugyan nem egy kidolgozott módszert olvasunk, inkább gondolatok füzérét, a fordítást követve mégis rekonstruálhatjuk a népszerű – népszínházról elképzelt – gyakorlat alapjait. Louis Jouvet *Réflexion d'un comédien* című írását az a Pünkösti Andor vezette Madách Színház jelenteti meg saját könyvsorozatában, ahol Várkonyi

<sup>16</sup> GAJDÓ 2004, 538–544.

<sup>17</sup> VILAR 1975, 399.

sztárszínészként játszik. A madáchos sorozatban adták ki először, 1941-ben, Sztanyiszlavszkijt, az *Életemből* egy válogatást. Ezt a sorozatot gondozta a franciás műveltségű, elméleti felkészültséggel és gyakorlati tapasztalatokkal bíró Staud Géza, a színháztörténet-írás ma már ritkán idézett mestere. Várkonyi 1943-ban a *IV. Henrik* és a *Hamlet*, két meglehetősen politikus szerep *en suite* játszása között lefordította Jouvét első, 1938-ban megjelent, színházesztétikai téziseit tartalmazó könyvét. Pümkösti és Várkonyi közös téziseivé a francia játékhagyományban élő színházi ember mondatai válnak, a francia színház működési modelljét formálják magyar közegre – a második zsidótörvény bevezetése utáni negyedik évadban. Jouvét saját játéktapasztalatából s a számos klasszikus mintán túl használja Hegelt<sup>18</sup> és építkezik Sztanyiszlavszkij<sup>19</sup> módszeréből. A színész (a *komédiás* formulát Várkonyi csak a címben tartja, elnehezítené vele a szöveget) érzi a szöveget, az érzés mozdítja testét, szöveggel „táplálja” a nézőt.<sup>20</sup> A színészt jellemzi a „szépség, erő, jó megjelenés, jócsengő hang, ügyes gesztusok, ügyes mozgás”.<sup>21</sup> Ha megnézzük Várkonyi későbbi főiskolai osztályaiba felvett tanítványait, látjuk, mennyire megfogadta Jouvét meglátásait. A testi tulajdonságokat fejleszteni kell akrobatikával, hangképzéssel, beszédtechnikával és helyes légzéssel, s mindemellett az önismeret is hasznos. Lényeges, hogy Jouvét csak a test önismeretére gondol, az arc, az adottságok ismeretére, a színész lelki apparátusával nem foglalkozik. Úgy véli, hogy a „színész a közönség megbízottja”. A színház „kollektív megnyilvánulás”,<sup>22</sup> ez vezet el a sikerorientált francia koncepcióhoz, amit Várkonyi egész pályáján követ. S használja azt a színházdefiniációt, mely a közös tér meglétére koncentrálja a játékot. Jouvét a játék lényegét (Várkonyi fordításában) a mágikus tér fogalmával vezeti be. A mágikus tér összecseng Sztanyiszlavszkijnál a színész érzelmi emlékezetét leíró „mágikus ha” játékfázisával, de ez a mágikus tér akkor jön létre, amikor a közönség elé vagy közé lép a művész. A belépés teret alkot, ez az igazi művészet, ezért Jouvét a belépés tökéletesítésére formálja módszerét. „A színész mielőtt a színpadra lépne, várjon addig, amíg eltölti a »belső csend«, oldjon fel minden feszültséget, és bizonyos testi-lelki lazulásban lépjen színre.”<sup>23</sup> Várkonyi

---

<sup>18</sup> JOUVET 1943, 120.

<sup>19</sup> JOUVET 1943, 115.

<sup>20</sup> JOUVET 1943, 115.

<sup>21</sup> JOUVET 1943, 113.

<sup>22</sup> JOUVET 1943, 112.

<sup>23</sup> JOUVET 1943, 117.

ezt a belépést, a mentális felkészülés utáni teremtés fázisát teszi pedagógiájának központi mozzanatává.

Jouvet színháza sikerorientált, ennek elemzésekor azonban a szerzőség fogalmát inkább a jogtulajdonosok, mint a játék felől elemzi, de Várkonyi megtartja a dráma lényegiségéhez köthető játékgyakorlatot. A „szerzőből kell kiindulni”<sup>24</sup> és a színész viszi az előadást.<sup>25</sup> Sokszor idézett premissza Jouvet-tól, hogy a színházban egyetlen probléma van: a siker,<sup>26</sup> s míg ez a siker a magánszínházakban elsősorban gazdasági hasznot jelent, addig az államosítás után nehezebben mérhető művészi siker csak érezhető és tudható. Várkonyi pályája azt a népszínházi ideát valósítja meg, melyről 1943-ban ezt a mondatot fordítja: „A színház közérdek, művészi értéke miatt, s mert mint propagandaeszköz mély befolyást gyakorol a kultúrára és a közoktatásra, mert nyugalmat és békét jelent a zavaros percekben.”<sup>27</sup>

Jouvet eredeti szövegét és Várkonyi fordítását filológiaiailag összevetve világos, hogy egy szabadgondolkodó színházcsináló ihletett mondatait olvashatjuk egy tiszta nyelvi apparátussal és meglehetősen szentelen politikai karakterrel és színházmesterségbeli öntudattal bíró fordító magyarításában.

A fordítás 1941-ben a cenzúra kijátszásának lehetősége. A Madáchban ezt mindennapos gyakorlatként üzik egyrészt könyvsorozatukkal, melyben Jouvet-t is kiadják, másrészt drámafordításaikkal. Székely György elemzéséből tudjuk, hogy a Várkonyi sztárstátuszát erősítő *IV. Henrik*ben, Antonio Widmar fordítónak köszönhetően, a második felvonás zárómondatát másként mondják. „A Mainzban kibocsátott békerendelet segített a nyomorultakon és megfékezte a hatalmasokat. [...] Azoknak kenyeret adott, ezeknek megmutatta a császár vasöklét...”. Várkonyi ekkor ökölbe szorítva a magasba emelte kezét. A célzást mindenki megértette. Várkonyit beidézték a rendőrségre, ahol a színész így védekezett: „Nem mutathatom a császár vasöklét »nyitott tenyérrel« vagyis fasiszta köszöntéssel. A császár vasökle viszont nem szerepelt az eredetiben. Ezt azonban elfelejtették ellenőrizni.”<sup>28</sup> Várkonyi Jouvet-től megerősítést vél kapni mindenféle cenzoriális kontroll kijátszására, tehát Pirandello drámájában Henriket, miként Shakespeare művében Hamletet, úgy játssza, hogy a közönség saját közösségi, politikai helyzetét

<sup>24</sup> JOUVET 1943, 35.

<sup>25</sup> JOUVET 1943, 35.

<sup>26</sup> JOUVET 1943, 30.

<sup>27</sup> JOUVET 1943, 164.

<sup>28</sup> BÉCSY–SZÉKELY 2005, 605.

érzi ki belőle. A kritikák és a rekláminterjúk is világossá tették, hogy „Várkonyi Zoltán alakításában a tettere kész, cselekvő, lázadó Hamletet hangsúlyozta. Ez a hős nem zárkózott el a világ előtt.” Bár kifogásolták, hogy a „kameraszínpad nem alkalmas Shakespeare művének bemutatására. A darab rendezője, dramaturgja, főszereplője azonban többször hangsúlyozta, hogy elsősorban a belső történetre figyeltek.” Staud Géza úgy emlékszik, hogy „a Dánia börtön” és a „Valami bűzlik Dániában” mondatokat dörgő tapsvihar fogadta.”<sup>29</sup>

Várkonyi és Major a francia népszínház eszméjét Hont Ferenc párizsi kapcsolatain keresztül ismerik. Hont francia mestere, Firmin Gémier alapítja meg a Théâtre National Populaire-t, ő az, aki gőztraktorokkal bejárja Közép-Franciaország kisvárosait, hogy a kereskedelmi színházakétól eltérő játékmoddal érjen le mindenkihez. Díszlet nélkül játszani, a szöveggel és a színészi képességekkel megteremteni a kommunikációt – ez a legendás Cartel négyesének (Jouvet, Dullin, Pitoëff, Baty) elképzelése. Ez a fajta közös munka igen távoli modellként inspirálja Várkonyi, Major, Hont együttműködését,<sup>30</sup> de látványos, hogy a francia baloldali ideológiai háló mintaként másolódik a budapesti gyakorlatra. Ne feledjük, hogy Jacques Copeau 1911-es tréteau nu- (csupasz dobogó-) koncepciója a színházi mozgalom városi terjeszkedését a korai munkásmozgalmi szervezetek hálózatát használva, azt közösen alakítva indítja el. Püskösti Andor Budapest közepén magánszínházként népszínházat vezet, s miként Copeau-tól Dullinig minden Théâtre Populaire-igazgató, ő is szombat délutánonként és vasárnap délelőttönként csökkentett helyárrakkal munkáselőadásokat szervez. A Madáchba a „Láng Gépgyárból, az Óbudai Hajógyárból és máshonnan munkások százai jöttek” – rögzíti a történész,<sup>31</sup> s ezzel a hetvenes években írt színháztörténet a Madách baloldaliságára helyezi a hangsúlyt, a munkásmozgalom korai erőivel folytatott eszmecserére. Várkonyi és Püskösti a francia népszínházi gondolatot követve baloldaliak, de semmiképpen nem kommunisták. S ez nem politikai, hanem színházesztétikai állásfoglalás. Várkonyit, aki egy frankofón népszínházi gondolat megvalósításán dolgozik a koalíciós idők Magyarországon, Major teljesen apolitikusnak tartja a kommunista színházi formanyelv, az agitprop és Brecht felől. S ebbe Várkonyi nem bukik bele, csak színházát veszi el az államosítás.

<sup>29</sup> BÉCSY–SZÉKELY 2005, 609.

<sup>30</sup> COPEAU 1941.

<sup>31</sup> BÉCSY–SZÉKELY 2005, 609.

## A poprealizmus mint életnarratíva

Jacques Rancière az újragondolt modernitás kapcsán felhívja a figyelmünket arra, hogy a „sztálinista szocialista realizmusból a giccskultúra egyszerű változatát létrehozni”<sup>32</sup> a temporalitás dramaturgiájának tagadásával lehet. Rancière komoly vitába keveredik ezen a ponton Clement Greenberggel, hiszen nem tudja elfogadni azt az állítást, hogy mindez a kapitalizmus egyirányú fejlődésének következménye. Számunkra azonban ez a vita megvilágítja a populáris realizmus jelenségét. Várkonyi legjobbnak vélt előadása,<sup>33</sup> *A szerelem, ó*, francia bulvárszerző műve a budapesti bulvárszínházban, a Vígben 1966-ban. Várkonyi mindenkori műsorpolitikája (Jouvet nyomán) a sikert tartja szem előtt, bár a szocialista siker definiálatlan fogalom. Az a populáris színházművészet, mely Várkonyi sajátja, a greenbergi avantgárd és a giccs fogalomkörével írható le,<sup>34</sup> nem a szocialista realizmuséval. A valóság színpadi megjelenítését nem ideológiák leképezéseként, hanem a színházi hagyomány gyakorlataként, rutinjaként érti. Populáris, mert a színház történeti hagyományára támaszkodik, vagyis feltételezi, hogy a néző hoz magával egy olyan tudást, amit a mágikus tér megteremtéséhez ő, a színházcsináló figyelembe kell vegyen. Jouvet-fordításától Várkonyi folyamatosan mondja, nyilatkozza, elemzi, hogy a színházban a naturalista tárgyhalmozás, miként a láthatatlan negyedik fal-koncepció, ellene megy a játékgyakorlatnak, de a realista színházi kánonban ez meghallhatatlan mondat.

Várkonyi leginkább persze példákon keresztül fogalmaz és teszi világossá, miként építi fel a színházi térben a néző és a színész a közös valóságukat. Jouvet-től eltérően Várkonyi nem kizárólag a fizikai tér mágiájában, hanem a közös virtuális ideatérben, a közösen megélt idő összetettségében leli meg a közönségét. Várkonyi nem az élet és a valóság, a fikció és a realitás, legfőképpen nem a lenini tükrözésemélet felől csinál népszerű színházat, hanem a színházi térben és a színházi időben. A színházi (mágikus) tér jelensége Jouvet felől már ismert, a színházi idő összetett jelenléte Várkonyi specialitása. Míg a populáris színház

---

<sup>32</sup> RANCIÈRE 2018, 81.

<sup>33</sup> MARTON 2013, 15.

<sup>34</sup> GREENBERG 1978, 93–104.



jouvet-i modellje igényli a színész életnarratívájának megkonstruálását, addig a várkonyis népszerű realizmus igényli a néző szociológiai státuszának elfogadását. E két elem cselekvő pozíciójának végiggondolásával sikeres népszerű színházat hoz létre.

Jouvet és Várkonyi népszínháza a realizmus megnevezésében és nem színpadi konstrukciójának technikájában különbözik. A realista színházi gyakorlat a valóság percepcióját az általános közösségi norma felől érti, az államosítás utáni Magyarországon azonban egy ideológiai keretből áll össze a realizmus megnevezésére használható szótár. Ez lesz a szocialista realizmus. A szocreál színházművész a megtapasztalt realizmus, saját életeseményeit ideológiai elvárásokkal értelmezi, s hoz létre a színpadon egy látszólag működő, de teljesen idegen valóságkonstrukciót. (Erre Hont Ferenc életműve kínál tiszta példát.)

Várkonyi elkerüli a folyamatok teoretizálását, s ez azzal a következménnyel jár, hogy bent ragad a háború alatti nyilvánosság kereteiben, így őt is bent felejtik a háború előtti életnarratívájában. Várkonyi, a színész életnarratívája Magyarországon a második háború körüli években meglehetősen regényes. Az 1938-ban létrejövő Színészkamara a törvényeknek megfelelő tagokat listázza a napilapokban.<sup>35</sup> Várkonyi tudja, hogy a nyilvánosság előtt zajló élete narratívájában éppúgy *megcsinált*, mint egy jó szerep. A magánszínházak sztárjai a nyilas hatalomátvételig folyamatos nyilvánossághoz jutnak. Várkonyi művészete révén többször is a *Színházi Élet* borítójára kerül, mindemellett 1938 végétől a származása okán is bekerül a napilapokba. A Színházművészeti és Filmművészeti Kamara a tagjai közé felvett művészek nevét rendszeresen közzéteszi,<sup>36</sup> s miközben ezek a döntések állandó hírforrást, így olvasottságot biztosítanak a lapoknak, hiszen a lista közlésén túl a kamarába nem felvett, zsidó származású művészekkel interjút lehet készíteni, addig a kamarai listázás szinte olyan fokú stigmatizálás, mint 1944 áprilisától a sárga csillag kötelező viselése. Várkonyit a kamara felvette tagjai közé, de oly könnyen távol került nemzetis barátai-társai mindennapjaitól, hogy 1943-as *Panaszkönyv* című írásában a befelé fordulást vállalja:

A színház élő művészet. [...] Hol van az út kifelé a kátyúból? Önmagadban, színész, csak önmagadban. Nézz befelé egy kicsit és határozd el, hogy nem

<sup>35</sup> HARSÁNYI 2015.

<sup>36</sup> Lásd a Hont-fejezetet a kötetben.

törődsz a világgal. [...] Elvonatkoztatod magad a zűrzavartól, eszmék és esztelenségek kaotikus zavarától és dolgozol.<sup>37</sup>

A francia népszínházi gyakorlatban ez a fajta stigmatizáció ismeretlen, így mintát sem hozhat elviselésére. Várkonyi életműve körül tehát marad az elhallgatás, a meg-nem-hallás, a meg-nem-nevezés. Mire megszólal a magyar elemző-értékelő sajtó, mire harminc évvel a színházi események után elindul személyes bátorságáról, okos döntéseiről az emlékezésroham, addigra Várkonyi státusza már a szocialista szórakoztatóipar gurujaként rögzült.

A Püskösti-Várkonyi féle *IV. Henrik*, bárhogymint emlékezzenek is egyesek manapság az előadásra, bennünk, az akkori tizenévesekben ez a benyomás rögződött meg elsősorban. Annak a puhány, liberális politikának és magatartásnak a kritikája volt ez, ami a negyvenes évek hivatalos magyar kormánypolitikáját jellemezte (vagy legalábbis annak úgynevezett baloldali vonalát) a fasizmussal szemben.<sup>38</sup>

Ennek az 1941-es Henrik-,bemutatónak Budapest-szerte németellenes híre kelt: a szabadságra szomjazó, azt még az örületben is föllelő magányos értelmiségi drámája erre alkalmat is adott”.<sup>39</sup>

A színházi emlékezetből a fenti narratíva okán törlődik évtizedekre az a Várkonyi, aki 1935-ben Petőfi Sándort játssza Gaál Béla népszerű, *Az új földesúr* című filmjében. Az emlékezés kísértetvilágában<sup>40</sup> egymáshoz ragadnak a színészek eljátszotta szerepek. Várkonyira a filmkészítés hőskorában oly erősen tapadt a Petőfi-szerep, hogy amikor Budapest felszabadulásakor először a nyilvánosság elé lép, csak Petőfiként történhet, pontosabban csak Petőfiként látható. Ezt két azonos beállítású fotó is rögzíti: a filmen Petőfiként természetesen a múzeum lépcsőjén szavalja a *Nemzeti dal*t, alsó kameraállás szemből veszi, és a felszabadulás utáni előadóesten egy fotó (talán Wellesz Elláé) hasonló szögben állítja meg mozdulatát. E két véletlenszerűen összeillő kép is összemosza szerepnarratíváját.

»Élünk!« – Ezzel a szóval lépett napvilágra megnyomorított fővárosi színészetünk a felszabadulás pillanatában. És ezt a szót Várkonyi Zoltán kiáltotta

<sup>37</sup> VÁRKONYI 1943b, 151.

<sup>38</sup> HERMANN 1970.

<sup>39</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 319.

<sup>40</sup> CARLSON 2001.

a tavaszvágyó világba. Majd verset mondott, József Attilát, megismételhetetlenül. A költemény címe: *Szocialisták*.<sup>41</sup>

Ez az 1935 és 1945 közötti tíz év a Petőfi-szerep és a Túlélő-szerep közötti életnarratívák sokaságát lassan egy irányba terelte. Várkonyi népszerűvé, populárisá tette Petőfi képét, majd ehhez tapadva a nagy szerepeiben az ellenállásban rejlő forradalmiságot, az örület képében-maszkjában rejlő ellenállást. Oly erős ez a fajta szereptapadás, hogy amikor Várkonyi, a forradalmár hős a bomlott IV. Henrik és Hamlet után könnyedebb játékokban lép színpadra, politikai státusza egyszerűen magával hozza a túlértelmezés lehetőségét. Várkonyi nem (kizárólag) a dramatikus szövegben rejlő potenciálra, inkább a játékban kibontható értelmezési lehetőségekre koncentrál, az előadáson jelen lévő néző egyszeri befogadói helyzete érdekli, ezért egy bemutatójának kontextusértéke erősebb, mint a szöveg irodalmi értéke.

1944 januárjától játssza az *Első Anna és harmadik Károly* című kétszemélyes vígjátékot a Madáchban. A dráma könnyed bulvár, az előadás jelentőségét a színészek politikai állásfoglalása hordozza: a fajvédő törvények okán a Nemzetiből kizárt, ekkor már katonaszökevény Várkonyi több mint száz estén át szerelmese a nyilas-szimpatizáns Szeleczy Zitának. S ezen a könnyed előadáson láthatják a nézők a szakmai felkészültség súlyát, s itt indul el a színész kommunista legendáriuma is. Várkonyi tehát körözés alatt álló szupersztár, a Madáchban megszervezik, hogy a díszletmunkások segítségével a tetőn át menekülhessen – ha szükség lenne rá. Hamisított fölmentéssel járja a várost, a Madách pedig állandó rendőri felügyelet áll.<sup>42</sup> Még az évad vége előtt illegalitásba vonul, „Bilger úr” a fedőneve, Horváth Árpád és Major Tamás az összekötői.<sup>43</sup> Budapest ostromát a Vígyszínház kazánházában, az alagsorban kialakított helyiségben vészeli át, ezt az epizódot beleírja-rendezi a *Három csillag* című filmjébe. „Olyan helyiségben éltem két hónapig, ahol nem lehetett fölegyenesedni. Az emlékezetes vígszínházi csata után kerültem elő az időközben lebombázott pincéből.”<sup>44</sup> A menekülő, bujkáló színész Petőfi-imázsa az államosítással kezdődő években, a szocialista realizmus építésének korszakában eltűnik. Harminc évvel később rehabilitálódik egy *Magyar*

<sup>41</sup> KAZIMIR Károly. In: SZÁNTÓ 1980, 304.

<sup>42</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 267.

<sup>43</sup> KOLTAI 1986, 71.

<sup>44</sup> NÁDOR (1975). In: SZÁNTÓ 1980, 144.

*Iffúság* cikkben, mert ekkorra már tisztán látszik, ami 1945-ben még nem: az illegalitás ténye, Major barátsága kizárólagosan a kommunista hős narratívához kapcsolja majd Várkonyit. Ő maga pedig ezt az életnarratívát felismeri és elfogadja.

Egyszer csak szembejött velem Major Tamás. Meglepetésünkben és örömünkben eljátszottuk számunkra azóta is felejthetetlen játékunkat. Mintha háború, bombázás, megszállás, nélkülözés, üldöztetés sose lett volna, könnyed kézmozdulattal üdvözlöttük egymást, két boldog ripacs: »Szervusz, szervusz, rég nem láttalak.« »Hova, hova?« »Nem jössz a pártközpontba?«<sup>45</sup>

Ez az anekdota jellegű életnarratíva is mutatja, hogy a szocialista realista színjátszáselmélet követhetetlen hibridizáció eredménye, s hogy a valóság percepcióját megnevezni hivatott szókincs alakulóban van. Várkonyi stratégiája a színész életnarratíváján kívül a nézők közösség-narratíváját is létrehozza, mert elfogadja a néző (új, szocialista) szociológiai státuszát. Bárki előtt játsszon, bárki üljön a Nemzeti, a Madách, a Víg nézőterén, értenie, hallania kell mindent, ez a Jouvett-féle népszínház alaptézise. Ráadásul sosem a nézők tehetnek arról, ha egy előadás színvonala a bárgyúságot súrolja.

Várkonyi egyszerűsítve és ironizálva fogja a nézők pártját abban a vitában 1946-ban, mely a közönségre hárítja az operettdömping kialakulását.

A közönség ízlését lehetne irányítani arra a közönségrétegre támaszkodva, amely a bárgyúságot megveti, és sóvárgón várja a jobbat. Ez azonban csak egy kis réteg. Ha a színházakat nem bénítanák meg a közterhek és a kormányzat közönye, akkor nem a nagyközönség, hanem a jó közönség kegyét keresnék.<sup>46</sup>

A szocialista realista ideológiai kényszerbemutatókban azonban Várkonyi hátrahúzódik, ez jól érezhető a jegyzőkönyvekben, látható a betöltött pozíciókban. Várkonyi közvetlenül a háború után a színházi vezetést kézben tartó ötös fogat tagja Major Tamás, Gobbi Hilda, Both Béla, Oláh Gusztáv mellett. Négy év alatt felépíti a populáris realista színház modelljét a Művészen, majd

Ki lettem rúgva. A Művész Színház az én igazi és legnagyobb szerelmem volt. [...] A háború befejeztével olyan művek áramlottak be, amelyek a két világháború között, legfőképpen a fasiszta és a horthysta időszakban egyszerűen

<sup>45</sup> NÁDOR (1975). In: SZÁNTÓ, 1980, 144.

<sup>46</sup> VÁRKONYI 1946, 11–17.

előadhatatlanok voltak. [...] Ezt a színházat otthagyni nagyon fájt, talán életem legkeserűbb időszaka volt.<sup>47</sup>

Várkonyi ezzel a tapasztalattal a Nemzetibe megy színésznek. Első szerepe az *Ahogy tetszik*ben az Első úr. A népszerű realizmus helyett a szovjet mintára megképzett direktívák kerülnek előtérbe, kongresszusokon formálódnak, vitákon és ideológiai heteken, az alapjuk a kezdetekben magyarul csak jelmondatokban olvasható Sztanyiszlavszkij, következtetések Lenin vagy Zsdanov és Révai finálémondatai. És Várkonyi ekkor is képes arra, hogy a szocialista realista színház ideológiájáról 1951 októberében rendezett, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján oly mesterien abszolválja kötelező hozzászólását, hogy sem a szocialista, sem a realista szót nem ejti ki. A realista színjátszás két mumusáról, a sablonról és a sematizmusról beszél, s megoldja, hogy miközben rendkívül vehemens iróniával vesszőzi Major elvtársat és Ungváry elvtársat, mondandója az elméleti brosúrafrázisok helyett a gyakorlati folyamatokról szóljon. Hangsúlyozza, hogy a sablont a dramaturgiai elvárások hozzák létre; az egyik ilyen jól ismert sablon például a pozitív hős szerepköre, s a színész akkor hibázik, ha a játékát felépítő sablont minden szerepébe magával hurcolja. De azt is látja és kimondja, hogy „...a sablon nem abból születik, vagy legalábbis nem kizárólag abból, hogy színészeink a könnyebb utat keresik. Megszületik az már a szezon elején, a társulatok szokványos összeállításánál.”<sup>48</sup> Az akkori Honvéd Színház igazgatójaként elemzi, miként normális része a színházi iparnak a sablon használata, legyen szó szereposztásról, társulatépítésről, darabelemzésről. A gyorsírással rögzített hozzászólás retorikai felületén is áttör, hogy másfél évtizedes játéktapasztalattal, saját akadémista barátaival szemben ő engedheti meg magának diktatórikusnak nevezni a Nemzeti Színház művészi gyakorlatát.

Az államosítás utáni pillanatokban a munka, a színészi és színházi munka súlya értékelődik fel értelmezhetetlen léptékben, hiszen a tervgazdaságban csak a végtelen és kitartó munka hozza az eredményeket. A munkaversenyek világában Várkonyi művészetéhez a könnyedséget társítják barátai-kollégái, nem észlelve, milyen feldolgozhatatlan következményekkel jár értékelésük. Major közös munkáikról így emlékezik:

<sup>47</sup> SZÁNTÓ 1980, 167.

<sup>48</sup> Várkonyi Zoltán hozzászólása a Magyar Színház-és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján 1951. október 13–15. In: SZÁNTÓ 1980, 104.

Várkonyi olyan tehetséges volt, hogy azt nem lehet elmondani, ömlöttek belőle a verssorok, nekem csak annyi volt a dolgom, hogy visszafogjam, mert pillanatok alatt készen volt egy sorral. [...] Zolinál könnyen jöttek a megoldások. Ugyanakkor komolyra tudta fordítani, ha kellett, nagy tehetség volt ilyen szempontból. Olyan jól tudott verselni, hogy ha nem tudtuk kifizetni az ebédünket, vagy a Simplon kávéházban egy komplett reggelit, akkor írt egy verset, és a szomszédban volt egy kisebbfajta színházi lap, [...], fölszaladt oda, eladta a verset öt pengőért, visszajött és kiváltott minket.<sup>49</sup>

A szocialista realizmus színházi beszédét megalapozó mesterek habitusát nem mérem egymáshoz, de a munka fogalmának színházi elemzésekor érdemes megnézni Várkonyi könnyedségéből és Hont görcsösségéből következő eltérő játéknyelveket. Pályájuk együtt indul, igaz, Honté Párizsban, Várkonyié az akadémián, érintkezik a kapcsolati hálójuk Budapesten, frankofónok, a zsidótörvények mindkettőjüket sújtják, egyformán sokat törődnek a felkészítő munka fontosságával. Hont a felkészülést azonban a rendező felelősségének, Várkonyi pedig a színészenek tulajdonítja. Életrészeik párhuzamos olvasata sok elemzendő kérdést önt majd a kutatókra, kezdve azzal a helyzettel, hogy Várkonyi magánszínházát, a magántőkéből felújított, remek Művész Színházat éppen Hont államosítja magának a Színházművészeti Főiskola gyakorló színházaként.

Várkonyi tehát a könnyed, a népszínházi realizmus halvány, de veszélyes árnyékát veti mindenre, amihez nyúl. Közismert könnyedsége legendává növelve nem határozott döntéshozónak, nem is zseniálisnak és eltökéltnek mutatja, hanem populárisnak. Ráadásul a könnyedén franciás, baloldali elkötelezettségű és műveltségű hős színházi működésének a realizmus fogalmához köthető viszonya direkt formában kevéssé érhető tetten. Hozzászólásaiban, írásaiban, nyilatkozataiban rendre a gyakorlat kereteit fogalmazza meg. Ezt Hont is megérzi, s 1942-ben úgy látja, hogy „Várkonyi azok közé a színészek közé tartozik, akinek nem szabad magyarázni. A saját testében gondolkodik. Tehát ilyeneket mondtam neki: ha valamit fölemelsz, úgy emeld, mintha kétszer olyan súlyos lenne, mint valójában. Ha hallgatsz, szorítsd össze a fogadat.”<sup>50</sup>

Várkonyi a saját testében gondolkodik, ez a meglátás a legpontosabb állítás színészetéről. Irodájában a falra Louis Jouvet képét helyezi, s a francia komédiás

<sup>49</sup> KOLTAI 1986, 44.

<sup>50</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 132. (1942.)

mondatain, művészetkoncepcióján túl a visszaemlékezők<sup>51</sup> még mozgását, testtartását, gesztusait is felismerni vélték Várkonyi színpadi alakításaiban, főként pályája korai szakaszán. Várkonyi Zoltán ars poeticáját a siker vágya és a játékosság öröme definiálja, ebben is a harmincas években induló francia népszínházi mozgalom mestereit követte.

Vonzódom az »izgalmas«, az »érdekes« színházhoz. Nem szeretem az epikus, az irodalmiaskodó színházat! A színház cselekvő, aktív valami! Boldog vagyok, ha a közönség előadás után gondolkodni kezd azon, amit látott. De boldogtalan volnék, ha előadás közben nem jutna eszébe semmi! Azonnal az értelemre, az érzelmekre, az idegekre ható színházat szeretek csinálni. Nem kedvelem tehát a lassú áramlású, pszichologizáló műveket, amelyek a semmit próbálják úgy csoportosítani, hogy valaminek lássék.<sup>52</sup>

Várkonyi a szocialista rendszer populáris sztárja, alkotásai kilépnek a színház közegéből. Legalább annyira filmsztár is, hiszen az archívumi gyűjtemények kimeríthetetlen bugyrai újabb és újabb dokumentumáradattal igazolják: a realista színházi gyakorlat mellett Várkonyi egy nagyipari filmkészítői és egy pedagógusi életpályát is párhuzamosan visz. Igaz, emlékezete egyelőre színházi oeuvre-jére koncentrálódik.

Várkonyi 1952-től gyakorlatilag folyamatosan filmet is rendez, forgatókönyvet is ír, színházat is igazgat, 1948-tól tanít a főiskolán, komplex művészetének értékelését a pártállami szocializmus történetírása leszűkíti szinte kizárólagosan színművészetére.<sup>53</sup> Ebben az arányos-harcos területelosztási kultúrpolitikai koncepciónak is szerepe lehet, későbbi kultusztörténeti elemzések ezt majd alakítják. Mert miközben egyedülálló az a szenvedélyes erő,<sup>54</sup> mellyel nagyjátékfilmeket forgat, köztük a harminc évig betiltott *Keserű igazságot*, a filmtörténeti emlékezet a szocialista filmes iparos aktivitását helyezi előtérbe.<sup>55</sup> Történelmi nagyjátékfilmjei közül a legismertebb, *A köszívű ember fiai*, öt évtizede a legnézettebb magyar film. Ez a népszerűség Várkonyit eltávolítja a művészfilmek történetétől, főként, hogy nem bírja a „lassú áramlású” műveket, s saját alkotói jelenében pedig megszólalási lehetőségeit a színházazs fél-bulvár, könnyed lapokra

<sup>51</sup> LENGYEL 2017, 142.

<sup>52</sup> VÁRKONYI 1962.

<sup>53</sup> MOLNÁR GÁL 1972.

<sup>54</sup> SZÉKELY György szóhasználata. In: SZÁNTÓ 1980, 264–275.

<sup>55</sup> GELENCSÉR 2013, 23–35.

korlátozza. Várkonyi credója megjelenésének kontextusával, a *Film Színház Muzsikával* erősíti azt a diskurzust, mely a sikerhez a felszínességet, a könnyedséget társítja.

Várkonyi 1962-ben lesz a Vígszínház főrendezője, s a Néphadsereg Színháza név után az eredeti nevét, a felújított épületét is visszaszerző Víg újra, továbbra is a polgári, az újlipótvárosi közösség fizetőképes nézőit vonzza magához. Ez a közönség igen leegyszerűsítve „a nőgyógyász, fogorvos, premierbérlő, maszek kötődés, fölkapaszkodott neoparvenü”<sup>56</sup> csapata. Pontosabb tudományos felmérés nem készült az államszocializmus színházlátogatóinak összetételéről, de a jouvet-i népszínház eszméje a szórakoztatás folyamatában összekapcsolódó közösségek kialakítását célozza. A populáris realizmus a népszerű, hiszen ismerős hagyomány kereteiben dolgozó színház nem a nézők művelését, gondolkodásra készítését, hanem csapattá válását éri el.

Mivel Várkonyi népszínháza az államszocializmus kereteiben a francia baloldali népszínházi (decentralizált) mintáit követi, így válik 1962-ben a műsortervvel az arculatot vázoló főrendező a szocialista szórakoztatás mesterévé.<sup>57</sup> Várkonyi a szétlőtt épületből kilakoltatott társulatot a szocialista realizmus ideológiai hullámain átmentve visszaviszi a körútra, és visszaszerzi a népszerű víges játéktílushoz tartozó közösséget. Várkonyinak Jouvet gondolatrendszerén túl erős mintát kínál a Víggel egy évben, 1896-ban épült párizsi Athénée, mely egyrészt Théâtre Populaire-programot visz, másrészt városi pozíciója is bulvári (boulevard). A két intézmény programjának összehasonlító elemzése azonosságokat mutat, adatolt magyarázatára sem Várkonyi noteszfeljegyzéseiben, sem a Víg történetét megíró igazgatók, dramaturgok könyveiben nem bukkantunk.<sup>58</sup> A kultusz kutatás rámutathat arra kettősségre, mely a városi legendáriumban Várkonyi vonzó zsenialitását és (el)szégyellhető bulvárságát egyszerre tárja elénk, s arra következtetünk, hogy sok mindennek a Víg társadalmi és városföldrajzi pozíciója az eredője. A Víg a hatvanas években még 1100 főt befogadó ház, s nem negligálható az a színházcsinálói vélekedés, hogy itt a méreteknél fogva is más színházi megszólalás szükséges, mint a hatszáz fős Nemzetiben. Ezt a gyakorlati szempontot esztétikaivá növelni könnyelműség, de általános jelenség.

---

<sup>56</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 301.

<sup>57</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 301.

<sup>58</sup> MAGYAR 1993, CZÍMER 1996.



Egy életmű koordinátáit a túlélők ítéletei sokáig áthelyezhetik. Várkonyi életművét legfőképp az egykori barát és eszme-, majd később vetélytárs, Major Tamás nyilatkozatai helyezik el színháztörténetünkben. A hetvenes évek narratíváját lehetetlen a pártirányítástól és az ennek nyomán reflexszerűvé váló repertoárpániktól udvari játszmákba menekülő ítélezésektől eltávolodva meghatározni. Az biztos, hogy a magyar színháztörténet Major Tamás Várkonyi-képét viszi tovább, aki 1985-ben, a halála előtt készült interjúkötetében szinte mindenkinek szentel egy emlékező fejezetet, csak éppen Várkonyinak nem, s aki 1985. augusztus 10-én, nyolc hónappal halála előtt megrajzolta az apolitikus Várkonyi színházi portréját.

Én a politikus színházat, azt a színházat, amelyik meg akarja változtatni a világot, sokkal élesebben képviseltem, mint ő, akinek ez a fajta színház nem is nagyon tetszett. [...] a színháznak, mint politikai intézménynek, mint a világot megváltani akaró intézménynek a szerepében ő nem hitt.<sup>59</sup>

Major ezzel a nyilatkozattal Várkonyi egész színházi űvre-jét a szocialista értékhorizonton kívül helyezi, s ezt helyesen is teszi, hiszen azon kívül helyezkedik el. A szocialista valóság népszerű, populáris elemei, az ideológiailag nem aktív és nem politizáló közönség (és társulat) tételezése Várkonyi (mondhatni) forradalmi felismerése. A kommunista Magyarország része a „neoparvenű nőgyógyász” is, s az államszocialista színházakban a társadalmilag magasan jegyzett szakmák új képviselői is lehetnek kulturálisan kezdők. Ez tekinthető Várkonyi népszerű, populáris realista esztétikája befogadói oldalának. S ilyen az alkotói oldala is. Várkonyit sűrű pályája során nem vonzza a valóság társadalmi vagy stílustörténeti normákkal megfogalmazható absztrakciója,<sup>60</sup> ezért művészete és pedagógiája a tapasztalható és észlelhető jelenségekre építkezik. Pedagógiai döntéseit követve módszerének esztétikai felületéhez is eljuthatunk.

---

<sup>59</sup> SZÉKELY 2005, 670.

<sup>60</sup> „Mindkettejüket jobban érdekelte a kiismerhetetlen önazonosság felfedezése, mintsem egy emberi lény ismétелhetetlen valóságának megfeleltetése a társadalmi vagy stílustörténeti normáknak.” GYÖRGY 2019.

## Realizmus a színészképzésben

Várkonyi színházi emlékezete a tanítványok legendáriumában gigászivá erősödik. Az osztályaiban végzett színészek nyilatkozatai felől is látszik, hogy a populáris realizmus tanításának metodikája szikár (fel)építmény. Egy szemeszter alatt, heti két délután eljut a szerepjátszás tudatosításáig a hallgatóival. Az *Első huszonnégyszáz délután* címet viselő pedagógiai modellje a populáris realizmus konstruálásának követhető útja. Ez a modell Várkonyi Ódrynál megszerzett és Jouvet-től lefordított saját tapasztalatára épül, s magába öleli a magyar színészképzés százéves rutinját, de a beszédről a helyzet felépítésére, az átélésről az átadásra helyezi a hangsúlyt. Várkonyi testvére, Apor Noémi visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy

Ódry lekötözte [Várkonyi] karjait a testéhez és azt mondta: »Most szavaljon! Valami dinamikusat!« Pokoli kínokat állt ki, de megértette, Ódry azt akarja, hogy az érzelmeken kívül ne legyen semmiféle segédeszköze. A hadarás ellen pedig rávette, hogy parafadugót tegyen a két fogsora közé, úgy olvasson, lassan artikulálva.<sup>61</sup>

Ódry gyakorlatai nyomasztóak, mert a beszédtechnika és a színjátszás, a színészmesterség feladatait teljesen összekeveri. Várkonyi tőle hozza későbbi legendás pedagógiai figyelmét, de lekötözös gyakorlatait elhagyja, annak ellenére, hogy kezdő akadémistaként saját magán „önfegyelmező-önfejlesztő gyakorlatokat eszel ki. Üres tojáshéjat tart a markában például, s így mondja el a *Hajrá, magyarok!* című verset. [...] Vagy fejen állva mondja Babits *Mozgófényképét*.”<sup>62</sup> Így viszi Ódry technikai tanácsait szerepei felépítésébe, s nem a feladatokat, hanem a szemléletet adja tovább majd tanítványainak.

Várkonyi 1963 őszén elsős színészosztállyal kezd, s a százéves képzést ünneplendő összefoglalja saját módszerét. Ez a módszer Sztanyiszlavszkijhoz fordul, de „új módon”.<sup>63</sup> A régi mód igen vicces leírásban: egy növendék „két perccel (később) lépett be helyzetgyakorlatának elvégzésére. – Miért késik? – kérdeztem. – Átélek, tanár úr, előtte én mindig átélek...” Ez az átélés azt jelentette,

<sup>61</sup> SZÁNTÓ 1980, 316.

<sup>62</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 261–262.

<sup>63</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 45.).

hogy a növendék „állt a kis díszletfal mögött, mélyeket lélegzett és közben mondogatta magában a »fizikai cselekvés«, »főcél« stb. varázsszavait.”<sup>64</sup>

Várkonyi humora könnyedségéhez tartozik. Amikor 1965-ben vicces történettel emlékeztet mindenkit a meglévő sablonok megmerevedésére, akkor az anekdotikus repertoár az oralitásban megőrzi a nevetés emlékét és felfedi tanulságát. Várkonyi az anekdota után arra hívja fel a figyelmet, hogy mindez azért történhet meg, mert Sztanyiszlavszkij erőltetett alkalmazása elfeledteti Egressy, Hevesi Sándor, Ódry Árpád színészi technikáját és tanítási rutinját. Várkonyi 1965-ben arról beszél, hogy saját játéktörténetünk megőrzése része a jelen művészetének, a játékhagyomány továbbadása valamiféle kötelesség, Sztanyiszlavszkij kísérleti pedagógiája pedig azért hasznos és használható, mert a színésszé válás útját sematizálja, s nem a szakma feladatait rögzíti. Várkonyi saját tapasztalatát ötvözi az általánosan ismertnek tételezett Sztanyiszlavszkijével, s elérendő célként nem a realizmust, nem a szocialista realizmust nevezi meg, hanem „az önmagunkkal és a világgal szembeni teljes őszinteség, az igazság feltárásának”<sup>65</sup> folyamatát. Mindehhez tehetség, munka és akarat szükséges.

A Várkonyi-féle színészképzés szóbeli hagyományként tanítványain keresztül épült be a hivatalos színészképzés, az egyetem curriculumába. Az 1963-as évfolyam tagja Huszti Péter későbbi rektor, aki a módszer működtetésével tartja életben Várkonyi téziseit. Ezek pillérei a következők: megfigyelés, történetmesélés, életkapcsolat, kellékhazsnálat, történetépítés ritmusa, a lényeg meg-nem-fogalmazása, komédiázás, beszédtechnika.

**1. A megfigyelés:** Várkonyi módszere a rendszerességre és a kiscsoportos közösség elfogadó és inspiráló erejére épít. Az osztály mint alkotó egység nála lép a színmű(vészeti) legendáriumába. A kezdeti gyakorlatok a megfigyelés fontosságára irányulnak, a figyelem és a memória működését az élményszerzés folyamatával kapcsolja össze. A megfigyelés és a figyelés első lépés – nem a játékhoz, hanem a történetmeséléshez. „Minden elméleti kérdés [...] csak a gyakorlat világos példáiból következhetnek.”<sup>66</sup> Várkonyi legendás megfigyelő, életrajzain és legendáriumában őrzött instrukcióin kívül rövid tudósításaiban is felleljük mindennek nyomát. 1947-

<sup>64</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 46.).

<sup>65</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 47.).

<sup>66</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 47.).

ben Párizsban jár, látja Jean-Louis Barrault-t *Hamlet*ként: „Sovány, csupa ideg arca, vékony karvalyorra, de még a füle is játszik. De mindenekelőtt álmos héjú szemének villanása, egész teste, keze.”<sup>67</sup> Saját színészetéről halála után Székely György oszt meg hasonló megfigyeléseket: „A szeme koncentrált kifejezőeszköz. Figyelmes, szikrázó, gúnyos, sajnálkozó, megvető, riadt és támadó. Egy villanásában helyzetek felismerése tükröződik. Néha külön él a szem és a test – és ilyenkor mindig a szem, szinte idegenként, távolodik a testtől: önmagát figyeli.”<sup>68</sup>

**2. A történetmesélés:** A történeteknek logikája van, ez a logika az ismert igazság kereteit követi. Ez az a mozzanat, mely már a közösség előfeltételeit a drámaisághoz köti: az igaz, ami nem hazug, s az hazug, ami sablonos, szentimentális, illogikus. A történetmesélés első személyű narrációból kétszemélyes dialógussá válik, majd belép a harmadik beszélő is. S innen már a kapcsolatnak nevezett gyakorlatok töltik ki a hallgatók idejét.

**3. Az életkapcsolat:** A legfontosabb a képzésben az improvizációs helyzetgyakorlatok sorozata, ez az életkapcsolat, „élettel való soha meg nem szakadó és meg nem szakítható kapcsolat”<sup>69</sup> tartja a színészt vibráló feszültségben. Várkonyi tapasztalt pedagógusként leírja azt is, mikor „kezd kialakulni az a rossz főiskolai szokás, hogy magasabb évfolyamú növendékektől helyzetgyakorlatokat kérnek kölcsön, és ez azonnal megmutatkozik a gyakorlatok végrehajtásában, mert az egyéni élmény varázsa helyett majmolás, utánzás tapasztalható”.<sup>70</sup>

**4. A kellékhasználat:** A helyzetgyakorlat elvezeti Várkonyit a kellékhasználat feladatsoraihoz, s ezzel a naturalizmus és az illusztratív játékmód veszélyeire is alkalmat talál kitérni. A korai kellékhasználat szokatlan a főiskolai képzésben, Várkonyi ezért elképzelt tárgyakkal hoz létre helyzetet: elképzelik közösen, hogy a „szekrényben egy kabát, az asztalon két tányér, az ablakban egy cserép virág...”<sup>71</sup> majd megismétli a gyakorlatot igazi tárgyakkal és igazolja: akkor pontosabb, feszesebb a munka, ha a tárgyak jelenléte dramaturgiaiilag indokolt. Ez a várkonyis

---

<sup>67</sup> VÁRKONYI 1947.

<sup>68</sup> SZÉKELY 1980, 265.

<sup>69</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 52.).

<sup>70</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 52.).

<sup>71</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 53.).

gyakorlat, mely egyensúlyozza a tárgyak, a testek és a tér színházi valóságának arányait, a naturalista, az illusztratív és a realista játék nyelvhasználatát különbözteti el. A naturalista játék gondosan elhelyezett tárgyak sokaságával építi be a színpadot, feladatként tartja a valóságot *reprodukáló* térépítést. Az illusztratív játék a tárgyak és a térszekvenciák felismerhetőségével *felidézi* közegét, elég reprodukálni egy cselekvéssort, elég úgy tenni, mintha valami megtörténne. A realista tér színpadi kialakításának gyakorlata a tárgyakat-kellékeket a színpadi épített valóság kereteinek *felrajzolásaként* használja. Várkonyi gyakorlatai ezt tudatosítják. Gyakorlatainak hatástörténeti ereje a (szocialista) realista színházi fogalmazás ellenében alkotó kaposvári iskolában látszik: 1979-ben Zsámbéki Gábor nemzeti, hatalomátvevő előadása, *A konyha*,<sup>72</sup> kellékhasználatában összegezi a színházi művészet viszonyát a valóságépítéshez: „Megpucolni egy nem létező nyelvhalat, az színház. Valaki reménytelenségét megfogalmazni abban, ahogy a tojást felveri, az színház.”<sup>73</sup> A tárgyak használatában rejlő metaforikus erőt, a használat eljátszásában lappangó szimbolikus értelmezést majd Gazdag Gyula *Tom Jones*-rendezése összegzi 1985-ben. Eddig, s tovább is követhető Várkonyi kurzusainak rutintalkotó hatása.

**5. A történetépítés:** A kellékek segítik a megosztott figyelemmel végzett munkát, erre Várkonyi egy csoportos játékot tesz közzé. „Négy növendék négy összehajtott cédulát kap A, B, C és D jelzéssel. A kém, akinek át kell adni egy titkos iratot B-nek. C az elhárítás embere, és D ártatlan járókelő. A játék lényege, hogy senki nem tudja a másiktól, hogy kicsoda.”<sup>74</sup> Ez a feladat (kollegiálisan és viccesen Békés Andrásnak tulajdonítva) a megfigyelés, a helyzet improvizálása, a megosztott figyelem és a fantázia működtetésének öt-hat órás kísérlete. Ezeket a gyakorlatokat nyomon követhetjük Várkonyi kémfilmjeiben, legismertebb az 1963-as *Foto Háber*, amelyben nagy színészek mutatják meg, mit tanultak Várkonyitól. A megfigyelés a színész munkájához tartozik, s aki a megfigyelt mozzanatokot sűríteni tudja, nagy művésszé válik. A várkonyis feladtleírásokban 1965-ben a titkos megfigyelés, a kémkedés, a kukkolás, a dekontextualizált létmód rendre megjelenik, s éppen ezért válik feltűnővé, mennyivel kevesebb helyet kap itt a test fiziológiája. A

<sup>72</sup> SZABÓ SZÉKELY [philther–Zsámbéki].

<sup>73</sup> MNOUCHKINE 2010, 24.

<sup>74</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 55.).

gyakorlatsorok a testet meglehetősen szemérmesen használják. Helyzetgyakorlatként például egy lány megy zuhanyozni, de nem tudjuk meg, meddig vetkőzik le, mégis az ösztönösség és a tudatosság kérdését ezzel a zuhanyzással illusztrálják.

**6. A lényeg felismerése (nem megnevezése):** Várkonyi hangsúlyozza, ő maga nem teoretizál, nem összegez. Az elméleti kérdésekről „szóló beszélgetéseket én magam soha nem sommáztam. Mindig az érdekelt, hogy tételes fogalmazás helyett a lényeg jusson el a növendékek tudatához.”<sup>75</sup> Rendezéseiben is a gyakorlat, a helyzet hozza majd a cselekvés ritmusát, s az írását nyitó Sztanyiszlavszkij-féle átélős anekdotát felidézve válik érthetővé tanításának (világértésének) praktikuma. A kémjáték a színészek közül kiváló rendezőről is képet ad. Várkonyi, molière-i mintára, a színészek közül kilépő irányítót gyakorlati feladatokkal terheli, nem teoretikussal. A rendező színész, ő is így tanult a Nemzetiben, tehát nem misztifikálja a rendező státuszát, nem teszi rá az előzetes felkészülés terhét.

**7. A komédiázás:** Színészképzésének nagy hatású döntése, hogy a drámai gyakorlatokat, a drámai szövegmondást az első évben teljesen elkerülik, mert „szentimentalizmusba, túlzásba fulladnak [...] Általában jellemző a növendékek alapállására, hogy vágyódnak a halott gyermek, rákbeteg anya, öngyilkos szerelmes és más hasonló közhelyes tragikus szituációk után.”<sup>76</sup> Várkonyi a komédiázás tanítását a harsány, vásári vidám szabadsággal kezdi, túlzásokkal és karikatúrával. Ebből alakul majd a ritmus, a tempó, ez vázolja fel a színpadi játék, tehát nem a szocialista realista valóság kereteit. A tragikus túlzások vezetnek a növedéket a karikatúra, a komédia eszköztárához, s ezek elsajátításával érhetnek vissza a tragikus műfajhoz. Várkonyi képzési modellje nem is engedi hat hétig megszólalni a hallgatót a gyakorlatban – utána is csak keveset beszélhetnek, hiszen beszédtechnikájukat kell erősíteni.

**8. A beszédtechnika:** Várkonyi beszédes gyakorlatai a legismertebbek. A helyzetgyakorlatokban ő maga csak pár szót ad meg (Megvan! Hálistennek!), s erre kell a növendékeknek helyzetet improvizálni. Várkonyi 1963-as osztályának

---

<sup>75</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 56.).

<sup>76</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 57.).

feladatait mozgóképen is követhetjük, s lenyűgöző és meggyőző látni, hogy minden asztali drámaelemzésnél összetettebb képességeket hoz elő a játéktérbe behívott színész.

Várkonyi színészképzéséből hiányzó elemként világítanak a szocialista realista színészképzés és a gyorstalpalós Sztanyiszlavszkij-körök gyakorlatai. Nincs a Hont-módszerből ismert asztali szövegelemzés hosszú heteken át, nincs szerepnapló, nincs mintha-helyzet, érzelmi intelligencia, nincs azonosulás. A képzés felénél még azt is megteszi, hogy csak egyetlen bekezdést szentel az óra leírásának. „Igyekszem az óra menetét úgy irányítani, hogy megfelelő példák után a naturalizmus, realizmus, szocialista realizmus kérdéseiről beszélgessünk.”<sup>77</sup> S persze az olvasó sosem tudja meg, mire jutottak egyáltalán. Ezért óhatatlanul Örkény István 1972-ben, Várkonyi és saját maga hatvanadik születésnapjára írt jelenetsorai villannak elénk egy 156 éves Várkonyiról, aki beiratkozik a Színművészeti Főiskolára, hogy megtudja, „létezik az a szocialista realizmus...” egyáltalán.<sup>78</sup>

A Várkonyi színészkoncepcióját megmutató rövid írás nyitó története, mely éppen ezzel a publikációval terjed és válik anekdotává, kifigurázza az átélést ideológiaként tanító elképzeléseket. Ez a vicces és briliánsan gunyoros stílus nemcsak a színészképzés gyakorlataiban hagyományozódik nemzedékekre, hanem folyamatosan rákérdez a színház elméletéről folytatható beszéd létjogosultságára. Várkonyi a megfigyelést és nem az elemzést, a reakciót és nem a reagálást, a figyelmet és nem felidézést tartja a színész eszközének.

Várkonyi tanári 1965-ös módszerének és színészi 1962-es ars poeticájának öndefiniáló bátor kísérlete reflektálatlan marad, a színházi viták nem ettől generálódtak, s ugyan első olvasásra Várkonyi nem tesz mást, mint a Vígszínház, és így saját engedélyezett helyét fogalmazza meg, valójában a szocialista realistának nevezett, Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista színház dominanciáját, politikai egyeduralmát teszi szóvá. 1962-ben a magyar mainstream előadásait egy ideológiailag felemásan definiált stílus, a „brechtizáló Sztanyiszlavszkij” jellemzi, hiszen 1960-ban jelent meg az első válogatás Brecht írásaiból a *Színházról* címmel, majd 1961-ben Sztanyiszlavszkijtől a *Cselekvő elemzés*. 1962. január 12-én Major Brecht *Galileijét* rendezi a Nemzetiben, míg az évad végén, május 11-én a Nemzeti

<sup>77</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 59.).

<sup>78</sup> ÖRKÉNY 1980, 197.

Színház kamaraszínházában, a Katonában Németh László *Az utazás* című drámáját. Ezért nem is meglepő, hogy már a nyáron a *Kortársban*,<sup>79</sup> a *Vigiliában* és a *Köznevelésben* is eszmét cserél mindezek apropóján Németh László, Major Tamás és Hermann István. A realista színjátszásról kinyilatkoztatva világosan tematizálják a történelmi és a társadalmi realista koncepció színházi gyakorlatának elveit, s ezek meglehetősen messze esnek Várkonyiétól.

## A magánélet joga

Várkonyi színészképzése csak gyakorlati kérdéseket tesz fel – Jouvét módszereit követve. Hogyan kell belépni a színpadra („jobb láb, bal láb, megint jobb, megint bal...”),<sup>80</sup> megszólalni, ellazulni, koncentrálni stb. A gyakorlati feladatok a jelen lévő, s nem az ideológiai közösség megteremtését eredményezik, bár Várkonyi ezt sem teoretizálja. Látványos azonban a korai hatvanas évek kulturális sajtójában, miként vélekedik a színházcsinálás gyakorlatáról.

1961-ben a Nemzeti kamarájában, a Katona József Színházban megrendezi Németh László *A két Bolyai* című darabját. Várkonyi Némethet rendkívül gyenge drámaírónak tartja, s ezt meg is írja a *Kortárs* cikkére kvázi reagálva *Film Színház Muzsikában* 1962 szeptemberében. „Igazán nemes írói anyag nélkül minden rendezői erőlködés meddő marad.”<sup>81</sup> Ebből a horizontból töltődik fel jelentéssel Várkonyi 1965-ös képzési módszere. A gyakorlatokon követhető, hogy a két-három szereplős improvizált jelenetek a magánélet, s nem a politikai elvárások mentén találnak helyzeteket. Várkonyi nem a kötelező szocialista realista konstrukciót, hanem a mindenki életében megtapasztalható, megélt valóságot hívja elő gyakorlataival. Nemcsak praktikus, de ideologikus, hogy a kamaszoknál a szerelem, a tárgyak elvesztése, kapkodás, a félreértés, vagyis a depolitizált napi rutin valósága áll a helyzetgyakorlatok középpontjában. Várkonyi módszere a magánélet praxisa, s nem a kommunista ideologéma<sup>82</sup> felől építi a jeleneteket, hanem a magánszféra intimitását tartja meg, a szerepek egyéni, s nem társadalmi felelősségét. Várkonyi

<sup>79</sup> *Kortárs* 1962/8. 1221–1258.

<sup>80</sup> ÖRKÉNY 1980, 197.

<sup>81</sup> SZÁNTÓ 1980, 113.

<sup>82</sup> KRISTEVA 1972, 54–62.



körül Barcsay, Czóbel és Kondor Béla képei:<sup>83</sup> ez életének választott vizuális kerete, felőlük nézve összetettebb a valóságépítés útja. S ha nem feledjük, hogy Várkonyi Steinbeck *Lement a Holdjával* szólal meg a háború utáni pillanatokban, akkor a popularitás humánus fogalma értelemmel telítődik.

Várkonyi 1945. április 1-én már megnyitja magánszínházát, a párizsi Théâtre des Arts és a Московский Художественный театр mintájára létesített Művész Színházat.<sup>84</sup> Programadó premierként egy, a háború alatt betiltott regény adaptációját választja, s a jouvet-i értelemben vett populáris, mindenkit érintő színházat csinál. A bemutató érzelmes, sőt mélyen szentimentális hatást kelt, hiszen az országban még folynak a harcok, Budapest még romjaiban, s Várkonyi a Víg pincéjében töltött hónapok után jelen idejű történetet játszik. A háború vége előtt háborús helyzetet konstruál: egy norvég falu kis közösségét lerohanják a fasiszta alakulatok, s amikor kivégzik a közösség egyik tagját, a felelősség hétköznapi szituációi kerülnek a nézők elé. Akkor, amikor hasonló, sőt ilyen, valóságos, ismert, igaz történeteket cipel még mindenki, amikor még évtizedekig kevesek képesek szembenézni vagy megnevezni a történeteket. A Várkonyi valóságállításáról megmaradt tudósítások érzelmi reakciókat őriznek: felnőtt, komoly férfiakat, köztük Boldizsár Ivánt megrendíti,<sup>85</sup> Darvas Józsefet<sup>86</sup> ugyanakkor könnyekre és önvallomásra készíti ez a színház.

Ezek a háború vége körüli férfikönnyek megtorpantanak minket, hiszen azzal szembesülünk, hogy Boldizsár ismerte a betiltott szöveget, ő maga is fordított belőle, így kritikájában az előadásról beszél, Várkonyit játékmesterként tiszteli. Darvas azonban más közegből érkezvén nem ismeri a norvég falu bátorságáról szóló antifasiszta regényt, tehát saját szavai helyett a nézőktől ellesett érzéseket és könnyeket tolmácsolja: mindenki szégyellje magát, aki nem állt ki a fasiszták ellen. A történelmi rekonstrukció kialakulását talán árnyalja az a véletlen, hogy mindhárom férfi, Darvas József, Boldizsár Iván és Várkonyi, 1912-es születésű. Darvas, cikke megjelenése után pár héttel, a Nemzeti Parasztpárt alelnöke lesz, 1950-től vallás- és közoktatási miniszter. Boldizsár ekkor a *Szabad Szót* szerkeszti, majd két év múlva külügyi államtitkárként tagja a párizsi béketárgyalásokra delegált

---

<sup>83</sup> SZÁNTÓ 1980, 168.

<sup>84</sup> RAJNAI 1997, 20–28.

<sup>85</sup> BOLDIZSÁR 1945.

<sup>86</sup> DARVAS 1945.

küldöttségnek. Várkonyi népszínházi megszólalásának ez csak a kezdete: arra érez rá, hogy a drámák bemutatásának jelen idejében érzékelhető *maiság* helyettesíti, átírja, kiegészíti, pótolja a színházi kommunikáció ontológiai helyzetében benne rejlő performativitást. A mához szólni, egészen friss szövegekkel dolgozni azonnalibb, gyorsabb, hatásosabb, Várkonyival szólva: izgalmasabb. Ezek a mai szövegek mindenki számára érthetők, nemcsak nyelvileg ismerősek, de a benne rejlő szituációk is azok. Várkonyi első rendezése, a *Lement a hold* az éppen történő háborúból szólal meg, utolsó, hatvankilencedik rendezése, a tíz éven át bemutatási engedélyhez nem jutó Örkény-dráma, a *Pisti a vérzivatarban*, saját nemzedékének túlélési stratégiáit veszi sorra. Várkonyi így politizál. A megszólalás könnyed és érthető, a szocialista parvenű új hatalom is érti, mert mentes a történelmi párhuzamoktól, a távoli korszakok allegorikus helyzeteitől, ismeretlen kontextusoktól. Míg Major a politikus színházon a didaktikus állásfoglalást kéri számon, addig Várkonyi a humánusot.

A magyar színháztörténetet általánosságban a historiográfiának azt a jellegzetessége uralja, amely a hatalmi helyzetben fellelhető forrásokból dolgozik. A historiográfia irányváltása a kilencvenes évek elején jól követhető, hiszen a második nyilvánosság kutatása itt kapott először terepet, forrásokat, egyáltalán nyelvet, ugyanakkor háttérbe szorult a mainstream események hatástörténetének feldolgozása. Az avantgárd és neoavantgárd városi történetek gyűjtése ebben a kis közösségben minden kapacitást lefoglalt, s nem maradt kutatói energia a az elmúlt évtizedek színházi eseményeinek értékelésére. Elemzői automatizmussal legendáriumként öröklődik tovább minden állami nagyszínház üzemi eseménytörténete, s a Víg, a Nemzeti, a Madách kultúragyárként definiálódik. Láttuk, hogy a visszaemlékezések Várkonyi gyorsaságát legendás méretűvé növelik, az anekdotikus memoárok munkatempóját, határozottságát őrzik és hagyományozzák tovább. És semmi mást, csak apolitikusságát. Elvész, elsikkad az a népszínházi dilemma, mely a francia decentralizáció kényszerében, az ötvenes években világossá tette az állam mint mecénás s a néző mint támogató partner szerepét a színházi szituációban: a színház a közösség fóruma, sem az agitációnak, sem az unalomnak nincs benne hely, de a szabad gondolatnak igen. Várkonyi nem valamihez képest, nem valami emlékéhez viszonyítva hozta létre a vígszínházi

játéknyelvet. Repertoárján jobbra ismeretlen darabok, nem klasszikusok sorakoznak, nincs történelmi alap és nem kísért semmi.

## ESETTANULMÁNYOK

A könyv következő fejezetében olvasható elemzések az alapító mesterek alkotásain keresztül árnyalják a valóság konstrukciójának folyamatát. A választott előadások a realista kánon domináns elemei, hatástörténeti erejük újra és újra láthatóvá válik. A tizenhárom elemzés közül tíz valamilyen formában az öt alapító mesterhez kötődik: vagy rendezték vagy vezető színészként játszottak benne vagy dramaturgként dolgoztak a librettón. Három előadás csak áttételesen kötődik hozzájuk, mert éppen a további lehetséges irányokat akarjuk elemzésükkel megmutatni.

Ádám Ottó *Koldusoperája* Major Tamás Brecht-értelmezésének és Gáspár Margit zenés színházi elképzelésének hatástengelyében jön létre, fényt irányítva a Madách Színház nép- és nemzeti színházi törekvéseire. A Vígszínház *Képzelt riportja* a saját fejlesztésű musical példáját hozza elénk. Az elemzés sorát pedig Gaál Erzsébet kőszínházi előadásával, a *Temetéssel* zárom, hogy határozott cezúrát rajzoljak az államosítástól a rendszerváltásig tartó színházi gyakorlat közé.

## Hont Ferenc, Major Tamás: *Duda Gyuri*, 1942

A *Duda Gyuri* címmel kanonizált előadás a művészi társadalomkritikai megszólalás bátor és elegáns lehetősége az emlékezésekben. A színházcsinálók számára ez az előadás stabil hivatkozási pont, mely rögzíti, miként lehet megszólalni a háborúban álló Európában kamarai játékkengedély, bérelhető játszóhely, mindenféle pénzügyi támogatás nélkül. A *Duda Gyuri* emlékezeti terét az egyszeri vásári komédia eseményei körül megképzett mozgalmi múlt tölti fel.

**Cím:** Duda Gyuri

**A bemutató dátuma:** 1942. augusztus 8.

**A bemutató helyszíne:** Népligeti Színkör

**Rendező:** Hont Ferenc, Major Tamás

**Szerző:** Molière

**Fordító:** Hont Ferenc, Major Tamás

**Dramaturg:** Hont Ferenc, Major Tamás

**Díszlettervező:** Beck Judit

**Jelmeztervező:** Beck Judit

**Színészek:** Major Tamás (Duda Gyuri), Gobbi Hilda (Úritökné), Eöry Kató (Kata cseléd), Pásztor János (Laci szolga), Lázár Gida (Aladár), Görög Ilona (Angyalka), Szendrő József (báró Úritök), Gönczi István (Kelemen)

### Színházkulturális kontextus

1942-ben Magyarországon már alig adódik legális játéklehetőség a társulathoz nem tartozó színészeknek, rendezőknek, színházi embereknek; a Színészkamara működésének harmadik évében már mindenre kiterjeszti figyelmét.<sup>87</sup> A második zsidótörvény (1939. évi IV. törvénycikk) 9.§-a ugyan 6%-ban állapítja meg a Színművészeti és Filmművészeti Kamarába tagnak felvehető zsidó művészek arányát, de a kamarát miniszteri biztосként az 1938. XV. törvénycikk alapján felügyelő ifj. Wlassics Gyula egy 1938. augusztus 28-i, 1938/6090 sz. M. E.

---

<sup>87</sup> [N. N.] 1970.

rendeletet értelmezve<sup>88</sup> nem vesz fel zsidó származású művészt a kamara teljes jogú tagjának.<sup>89</sup> A megszólalási lehetőséghez nem jutó művészek a nyilvánosság terét másként konstruálják, s számítanak (elsősorban) a város szolidáris közösségére. Azt remélik, hogy lesz annyi budapesti, aki megveszi a színházjegyet, lesz annyi magyarul olvasó néző, aki megveszi a könyveiket. A kamarai engedély nélküli színészeknek kevés lehetőségük marad legális munkára: felléphetnek az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) kereteiben a Pesti Izraelita Hitközség Wesselényi utcai Goldmark termében szervezett előadásokon, felléphetnek nem színházművészi produkciókban, például szavalhatnak szavalóesteken s mindemellett publikálhatnak. 1942-re lesznek kész és jelennek meg azok a könyvek, melyeket a kamarából, így a szakmából kizárt színészek (munka híján) írnak. A populáris színházkultúra sztárjai mellett komoly tudós-rendezők is memoárt adnak ki, s ebben az emlékezeti térben kerül egymás mellé a kupléénekes-pódiumszínész Boros Géza, Fehér Lili, Fenyő Árpád, Fodor Oszkár, Gárdonyi Lajos, Komlós Vilmos, Lendvay Andor, Pártos Erzsi, Radó Sándor, Rott Sándor, Salamon Béla, Sík Rezső, Vidor Ferike a rendező-színigazgató Bárdos Artúrral, Feld Mátyással.<sup>90</sup> Ezek a írások memoár jellegüknél fogva a színészek ismertségére építenek, kiadásuk feltehetően megtérül.

Hont Ferenc, a *Duda Gyuri* fordítója, rendezője, dramaturgja ugyanekkor nem memoárt ír, bár évtizedes szegedi pályájának és a Független Színpadnak emlékezetét kiadhatta volna, hanem 1940-ben *Az eltűnt magyar színjátékról* írt tudományos művét publikálja, szakírói oeuvre-jének épít alapot ezzel. Hont nem lévén oly ismert színész, mint Várkonyi Zoltán, aki Püskösti Madách Színházában ekkor alkotja legendás szerepei sorát,<sup>91</sup> sokáig nem kap semmiféle kamarai engedélyt, így a Vígadó és a Zeneakadémia kistermében szervez különféle esteket. Ezek az estek definiálják a háború alatti Budapest kulturális és politikai terét, s miközben szervezik és erősítik az ellenállást (a bőripari munkások például előadják a *Bánk bánt*, amit szinte azonnal be is tiltanak), minimális megélhetést is

<sup>88</sup> Wlassics jogértelmezése alapján kizárják a kamarából azokat a színészeket, akik három éve nem kaptak szerződést – így nem is kaphattak többé. [N. N.] 1943.

<sup>89</sup> „1944. áprilisában az addig különböző jogcímen kivételezettek tagságát is megszüntették. A nem kamarai tagokat a színházak nem szerződthették.” SZÉKELY 1994. Színházművészeti Kamara címszó.

<sup>90</sup> GAJDÓ 2004, 538–544.

<sup>91</sup> MOLNÁR GÁL 1994, 55.

biztosítanak a szervezőknek. Az estek, ahogy Gobbi Hilda nevezi őket: a Hont-estek, szokatlan tömegeket képesek vonzani, még a Vigadó 1300 férőhelyes termét is megtöltik a negyvenes évek elején. Ez köszönhető a tematikának, ahogy a későbbi kultúrtörténetészek elemzik, vagyis Petőfinek, Csokonainak, de érdemes meghallani a résztvevők naplójából összezsengő halk vélekedést: a város kisközösségei így figyelnek támogatón a rászorulókra.<sup>92</sup>

1938 óta a sajtó színházi rovataiban szinte hetente olvasható új hírként a kamarába be- és be nem kerültek állandóan változó listája. A törvény a bulvársajtónak rendszeres témát szolgáltat, igyekeznek megszólaltatni a híresebb, kizárt színészeket. 1938. december 6-án jelennek meg az első hírek: ki lett a kamara tagja, ki maradt ki,<sup>93</sup> s ez a kamarai listázás, majd a Hóman-féle új kamarai újralistázás, miközben kirajzolja az erővonalakat, megnevezi a törvények által zsidónak nevezett művészeket. 1942-ben még pert lehet nyerni a kamara igaztalan döntése ellen,<sup>94</sup> bár a legális játszóhelyeket egyre sűrűbben vegzálják, a hatóság a kamarai engedélyeket is hathatósabban ellenőrzi, tehát a baloldali, szocdem, kommunista vagy a zsidótörvények által letiltott művészeknek újabb befogadó tér után kell nézni. Major, Hont, Szendrő József, Gobbi és barátaik, tehát a Kulacs vendéglőhöz köthető baráti hálózat tagjai, játszóhelyet keresnek. Itt a baráti háló megnevezés sem elég pontos, már bajtársit mondhatnánk, hiszen 1942-ben a Nemzeti Színház állományában dolgozó színészek megélhetése biztosított,<sup>95</sup> míg a társulathoz sosem tartozó Hontté meglehetősen ingatag. Gyarmati Fanni, Ortutay és Hont saját naplójából is tudjuk, hogy a zsidótörvények és a munkaszolgálatos behívók azt a színházcsinálói munkát lehetetlenítik el, amely a háború előtt a megszólalást, az alkotást és szerény megélhetést (vagyis létformát) biztosította.

<sup>92</sup> GOBBI 1984; GYARMATI 2014.

<sup>93</sup> 1938. december 6-án és 7-én a következő lapok tudósítanak a híres kimaradottakról: *Pesti Napló*, *Népszava*, *Budapesti Hírlap*, *8 órai újság*, *Az Est*, *Pesti Napló*, *Népszava*.

<sup>94</sup> Staud Gézát a Színészkamara színművészeti Tanácsa „dramaturgi foglalkozásától való elmozdításra ítélte, mert Staud, a Madách Színház dramaturgia egy folyóiratban megjelent cikkében bírálta Kiss Ferencnek, a kamra egykori elnökének hivatali működését... (kurzív eredetiben). Staud Géza fellebbezett az ítélet ellen. A Színművészeti Tanács Jalsoviczky Károly nyugalmazott államtitkár elnöklésével most tárgyalta az ügyet, a kamara ítéletét a cselekmény súlyával arányban állóak nem találta és az elmozdításra szóló ítéletet *feddésre* enyhítette.” [N. N.] 1942. 7. A pályatárs Székely György búcsúztatójában: „Staud Géza ugyanis a *Magyar Szemlében* éles támadást indított a fasiszta Színművészeti Kamara ellen, ezért 1942-ben fegyelmet indítottak ellene és megfosztották állásától.” SZÉKELY 1989, 584.

<sup>95</sup> MAJOR 1986, 51.

Honték és Radnótiék sokszor éheznek,<sup>96</sup> Hont kilakoltatását Ortutay akadályozza meg a bérleti díj kifizetésével.<sup>97</sup> Többen visszaemlékeznek különféle alkalmakkor, hogy ebben a bezárt kulturális térben a Kulacs-háló hozza a megoldást.

A játéktér, a fabódé-színház megtalálásának felidézése a memoárok kedvenc eleme. Könnyebben marad felszínen egy elmondható történet, egyikük, Lugossy György nagymamájáról, aki örökölt egy bódét a Népligetben,<sup>98</sup> így a játszóhely nélküli színészeknek egy engedéllyel bíró hely befogadónyilatkozata azonnali játéklehetőséget kínál. Az anekdotikus emlékezeti háló tehát a nyolcvanéves nagymama családi kapcsolatrendszerével teszi elbeszélhetővé a nem elbeszélhetőt. Legelőször Major Tamás tesz arra kísérletet 1973-ban, hogy félretegye a nagymamás fedőtörténetet, s kimondja: barátait a „zsidótörvény aznap fosztotta meg működési engedélyétől”,<sup>99</sup> tehát más lehetőség után kellett nézni nekik, még engedéllyel rendelkező nemzetis színészeknek.

## Dramaturgia

A népligeti helyszín a vásári komédiák, a commedia dell'arte piaci tereit idézi, így a frankofón Major és Hont Molière-t választ. Major állítása szerint ő már évtizede kutatta, miért nem sikeres a magyar színpadokon Molière, ráadásul Várkonyi Zoltánnal a Városi Színházban évek óta kísérleteznek Molière-rel, nem túl nagy eredménnyel. Major a pesti bölcsészkaron még Eckhardt professzor kurzusait is felveszi, míg megérti: „...a negyvenes évek elején Magyarországon afféle félfudális állapotok voltak, olyasfélék, mint XIV. Lajos Franciaországában”, ez a hatalomgyakorlási félfudalista technika egy „polgári író” művével új fordítást, új molière-i regisztert, más nyelvi közeget igényel. Az előadás közös munka, közös felkészülés eredménye, korai munkaközösségi termék. Hont Ferenc a *Duda Gyuri*

---

<sup>96</sup> GYARMATI 2014. II. 291.

<sup>97</sup> ORTUTAY 2009, 32., 57.

<sup>98</sup> GÁL Gy. 1961.

<sup>99</sup> Major meg is nevezi zsidó barátait: „Hont Ferencsel a Kulacs vendéglőben találkoztunk. Szendrő Jóska is odaült hozzánk, a zsidótörvény aznap fosztotta meg működési engedélyétől. Nagybátyjáról beszélt, akinek a Népligetben, a Káposztás Zsuzsi mellett áll a Népligeti Színkör nevű fabódéja. Kibéreljük a bódét! — támadt az ötletünk és ott mutatjuk be Molière Georges Dandinját.” GÁCH 1973, 12.



mindenesé, bár a plakátokon és szórólapokon nem szerepel a neve, Major Tamás és a nemzetisek fedezik.

A Hont–Major-fordítás nagyvonalú színpadra fordítás, sőt, népligeti színpadra fordítás, melynek a hely inspirációjában ihletett első látványos és hangzatos döntése, hogy a személyneveket magyarra alakítja át. Georges Dandin Duda Gyuri lesz, báró Sotenville Úritök, Angélique Angyalka, Clitandre Aladár, Claudine Kati, Lubin Laci, Colin pedig Kelemen. A fordítók nem figyelnek sem a francia kulturális múlthoz illeszkedő névadási hagyományra (hiszen mind Racine, mind La Fontaine használja a Dandin nevet), sem a farce nyelvi gyakorlatára. Olyannyira hiányzik a vásári komédiajátszás a magyar kulturális közegből, hogy bátran és minden korábbi referencialitástól függetlenül hozhatják közel a komédiát „a mi korunk májához”.<sup>100</sup>

Hont *Naplójában* követi saját komolyodását, ahogy a könnyű nyári munkából nagyszerű és -következményű anyag készül.

Megkezdtek a próbákat a Duda Gyuriból. Kissé játékosan, jókedvből fogtam ehhez a munkához. Nem vettem nagyon komolyan, de örömmel láttam hozzá – írja 1942. július 19-én. – Már a fordítás alatt sokat mulattunk Major Tomival. Élveztem a könnyedséget, mellyel az ötleteink születtek. Azt gondoltam, hogy kissé felelőtlenül fordítunk. Most, hogy a színészek szájából hallok a szöveget, megállapíthatom: beszélhető, eleven színpadi szöveg és nagyrésze irodalmi szempontból is helytálló. Mindenestre messze fölülmúlja az eddigi szószerinti, nagyképű és beszélhetetlen fordításokat.<sup>101</sup>

A fordítás a baráti közösség fordítása, de az emlékezetben ez férfiközösséget jelent. Sem a korabeli plakátokon, sem Hont *Naplójában*, sem a kiadásban nem szerepel, hogy a fordításban Gyarmati Fanni is aktívan részt vesz.<sup>102</sup> Az előadás szövege olvasható a Szabad Színpad Dolgozó Színjátszók Könyvtára sorozatának egy 1945-ös kiadásában, s különlegessége, hogy a Hont–Major-fordítás Szendrő Ferenc rendezői utasításaival együtt jelenik meg.

A dráma köré írt instrukciótól a háborút túlélte, a szabadság örömeiben és az új, teljesen új élet reményében elképzelt társadalmi rend átrendezett pozíciójából

<sup>100</sup> GÁCH 1973, 12.

<sup>101</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 42. (1942. július 19.)

<sup>102</sup> 1942. július 11-i bejegyzés: „Hosszú várakozás az igen kitűnő vacsorára: borjúhúsból bécsi szelet. Legalább egy éve nem ettem ilyet. Aztán iszogató, a Major mellett nem lehet nem inni. Majd kollektíve fordítgatjuk a *Duda Gyurit*, de én éjfél felé kiválok, otthagynom őket, és megyek lefeküdni, nem bírom leplezni a fáradságomat.” GYARMATI 2014, II. 159.

fogalmazza meg javaslatait. Ezért talán nem feltétlenül az 1942-es, inkább az 1945-ös színházi események nyelvi koncepcióját és agitációs propaganda feladatait olvashatjuk egymásra vetítve. A *Georges Dandin* fordításakor az alkotóknak el kell dönteniük, ki is valójában a főhősük. Hont és Major (a visszaemlékezések szerint)<sup>103</sup> a vásári komédiázást, a Théâtre de la Foire-karaktert, tehát egyértelműen a bemutatót tartja szem előtt, s feltehetően Major főszereplési és improvizálási rutinjára, komédiázási hajlamára bízzák az értelmezést. A három évvel később kiadott fordítás rendezői instrukciói a tragikomédiára irányítják a figyelmet, mely „egyszerre leleplezés és útmutatás. Leleplezése az elszegényedett nemesi úri osztálynak, mely pénzért önmagát is eladja, de még ebben a helyzetben is ragaszkodik üres, hazug társadalmi előítéleteihez. Útmutatás negatív formában, abban az értelemben, hogy milyen sorsra jut Duda Gyuri, a paraszt, ha természetes társadalmi felemelkedés helyett eladja testét-lelkét és az »urasághoz dörgölődik«.”<sup>104</sup> A *Duda Gyuri* 1942-ben tehát a vásári és nyári bolondozás terepére a klasszicista vígjátékok jellem- és helyzetkomikum-özönét zúdítja, s majd a háború után ez a vígjátéki technika válik az új társadalmi rend etikájának színpadi modelljévé. A siker mindig annyira zajos, a túlélők emlékezései annyira diadalmasak, hogy nehezen látszik: a kritikai összegzések megállnak a helyszín különösségének és sokrétegű, de nem elemzett jelentésének rögzítésénél.

A *Duda Gyuri* dramaturgiáját maga a csapat összetétele biztosítja. Hagyományos dramaturgiai feladatokról ezért nem érdemes beszélni, mert a szöveget „szóról szóra” lefordították,<sup>105</sup> a szereplőket „jó pesti nyelven” beszéltették,<sup>106</sup> s a molière-i szöveget kanavásként kezelve a helyzet inspirációjára bízzák magukat a Népligetben. Az 1942-es előadás szövegdramaturgiai döntései helyett a helyspecifikus koncepció végiggondolása válik dramaturgiává. A helyszín a kizárólagos dramaturgiai ötlet. A népligeti bódé talált térként működik, ahogy ezt a tervező, Beck Judit visszaemlékező interjúiból látjuk. Rusztikus kirándulás, melynek során a kimozdulással új és szokatlan térbe kényszerített belvárosi, budai nézők olyan társadalmi merítkezést végeznek, mint Úritők családja Duda Gyuri házában. Az előadás a játéktér szokatlan izgalmát használja dramaturgiai

<sup>103</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 42. (1942. július 19.)

<sup>104</sup> SZENDRŐ 1945, 8.

<sup>105</sup> „Egyébként szórul szóra mindent megőriztünk az eredeti szövegből.” MAJOR. In: GÁCH 1973, 12.

<sup>106</sup> GÁCH 1973, 13.

belendítőnek. Ezért, alkalmazkodva a környezethez, kikiáltókkal csalogatják a nézőket. A kikiáltós verseket Devecseri Gábor, Somlyó György, Szendrő József írták,<sup>107</sup> fákra aggatták őket, a bódéra festették.<sup>108</sup>

Ne menj tovább, míg el nem olvasod  
A Duda Gyuri megházasodott.  
Ezt látni kell mert irtó jó pofa  
Minden szereplő, de főleg a Duda.  
Jobb mint a mozi vagy egy jó regény  
Jobb mint a sárgapitykés közlegény.  
Hát ne tétovázz, vedd emg a jegyet  
Mert úgyse nyújtuk kedvezményeket.  
A gyöngé holminak jár fele ár  
A Műszínikör most aranyat kínál  
A közönség majd ott benn úgy röhög  
Hogy itt kint azt hiszik, az ég dörög.  
Holnap már arról zsong a Népliget  
Hogy kétszer látja, ki kétszer fizet.

Az előadás harsányan szól, hiszen ez a Liget nyelve, a vásároké, de „a politikai mondanivaló éppen ezáltal lett egyszerűvé és közérthetővé”.<sup>109</sup> Az 1942-es előadás politikai mondanivalója nem a dramatikus átalakításokban és döntésekben érhető tetten, nem a szerepértelmezésben, s ekkor még nem is az osztályöntudat pártosságában, hanem a Népliget mutatványos közegében. A város legnagyobb parkjában mozi, dodzsem, cirkusz, céllövölde, barlangvasút, kör- és hajóhinta, Közép-Európa legnagyobb és leghosszabb hullámvásútja, Kemény Henrik bábszínháza kínál vásári szórakozást.

Duda Gyuri a Káposztás Zsuzsi nőimitátor melletti bódében lép fel, s a megcélzott közönség a vásárok közönsége, a választott játéknelv a harsány commedia dell'arte, az alakok pedig tipi fissik. A plakátok is ezt a nyelvi réteget mozgósítják:

Molier János világhírű, francia vígjátékíró, udvari komédiás és kárpitos kacagtató színművét, a »Duda Gyuri házasságát« láthatja a közönség.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> *Független Magyarország*, 1942. augusztus 10. Idézi: I. F. 1975.

<sup>108</sup> BECK Judit: „A bódé előtt álló fákra figurákat mázoltam, sőt plakátot is festettem, amelyre Szendrő Jóska verseket írt.” GÁCH 1973, 12.

<sup>109</sup> BECKSKY 1964.

<sup>110</sup> [N. N.] 1970.

Hont Ferenc és Major Tamás fordítása könnyedén riposztolható, s kétségtelen, hogy az illegális kommunista társulat a „mindent elnyelni akaró fasizmus ellen támadt”,<sup>111</sup> tehát a nyelvi döntésekből érthető szerzői megfontolások a vásári és pesti egyenességet és frivolságot hordozzák.

Népligeti Színkör! Mutatványos tér, a hullámvasút mellett. Augusztus 8-án! Szenzáció! A legkiválóbb fővárosi művészek! Duda Gyuri házassága, avagy maradj az ülőkéden! Nagy kacagtató komédia 3 felvonásban. Poquelin B. János baptista udvari kárpitos darabja.<sup>112</sup>

Az 1942-ben felülmúlhatatlan mozgalmi hatása nem a dramaturgiának, hanem magának az előadásélménynek keletkezik. Ezeknek az éveknek a nagy hatású történésze, Eric Hobsbawn a primitív rituálék szerepét fogalmazva jut alig egy évtizeddel később arra a felismerő összegzésre, hogy „a modern társadalmi mozgalmakból feltűnően hiányoznak a tudatosan létrehozott rítusok”.<sup>113</sup> Major mégis feltalál egy rituálét Duda Gyuriként, miközben a legnagyobb, Mnouchkine-féle agitpropszínházhoz hozza létre és a társadalmi folyamatokat didaktikusan egyszerűsítve magyarázza el az ideológiai megtévesztés, a mentális befolyásolás és a gazdasági kizsákmányolás jelenségét. Nem kitalál egy tradíciót, mint Gáspár Margit teszi az operett ősi-népi játékhagyományáról, hanem egy távoli játékhagyomány formáját hozza közelebb. Így lesz a *Duda Gyuri* az az előadás, mely a háború után a kommunista párt propaganda- és toborzó előadásává alakul. 1945 tavaszától így kezdi Major és Gobbi az országos agitprop-turnét – Hont nélkül, aki ekkor még gyűjtőtáborban, majd Moszkvában él. Majorék a Népliget helyett 1945. május 1-én a Városligetben adják elő a *Karnyónéval* párban a *Duda Gyurit*, s a két előadás Molière-t és Csokonait új, népi szerzőként köszönti. Major és a nemzetis kommunista színészek egy elfeledett, eltűnt hagyományhoz, az eltűnt magyar színjátékhoz<sup>114</sup> ekkor „termelik”<sup>115</sup> a hatásos, egyszerű játéknyelvet. Ezzel az előadással még „a kommunista párt jó néhány választási gyűlésén” is agitálnak,

<sup>111</sup> BECSKY 1964.

<sup>112</sup> SEBES 1975.

<sup>113</sup> HOBSBAWN 1959, 150.

<sup>114</sup> Hont Ferenc 1940-ben kiadja *Az eltűnt magyar színjáték* című könyvét (HONT 1940), mely a hagyományozásra helyezi a hangsúlyt anélkül, hogy Hontnak a kötetben lenne ideje a középkori énekmondók, a vásári komédiázás és az iskolai színjátszás világát összekötni.

<sup>115</sup> HOBSBAWN 1987, 127–197.

még a hazatért hadifoglyok debreceni táborába is játszanak. Major úgy fogalmaz, hogy az „Előadás után a nézők mind a kommunista pártra szavaztak. Molière megtette a magáét.”<sup>116</sup>

## Rendezés

Az *Újság* 1942. augusztus 13-i cikkéből sejthetjük, hogy határozottan jó döntés Hont nevét nem feltüntetni a nyilvános anyagokon.<sup>117</sup> Az 1942-es *Duda Gyuri* előadásnak a plakátokon rendezője sincs, színészei sincsenek, miközben a beavatottak tudják: Hont Ferenc és Major Tamás első közös rendezését látják.<sup>118</sup> A feladatmegosztás kettejük között leginkább munkaközösségi. Hont rendezésméletből felkészültebb, nemzetközi tapasztalata jelentősebb, hiszen Firmin Gémier és Max Reinhardt mellett is dolgozott már, franciául feltehetően jobban tud Majornál. Ennek a stílusnak mégis Major a született színésze. Harsány és éles, pontos és egyszerű, folyamatokat és nem állapotokat mutat a színpadon. Az átváltozás művésze, s ez nem csak az orrgitt-egyletben használt ragasztott orrát jelenti,<sup>119</sup> nem kizárólag a szerepfelvétel akarását, hanem a figura összetett, állandóan változó karakterének megmutatását is.<sup>120</sup> Az előadás vezető karmester-színésze is Major. Az előadás a népligeti bódék játéktílusához igazodva is rendkívül harsány. Ez az 1942-es stílus Major színpadi anyanyelve, ebben a legjobb, ezzel támadják majd tíz év múlva a harsányság-vitában. Ebben a népligeti talált térben bárki lehet harsány, mert a bohózat a népi vásári komédia formanyelve, érthető és ismerős. Major és Gobbi, majd a későbbi szereposztásban az ekkor kamarai engedéllyel ugyan rendelkező, de a Nemzetiből az 1939-es törvény okán elbocsátott Várkonyi ezt fergeteges nyelvjárásként beszélik. Major a népligeti közeghez illeszti a játékot, s ez plebejusan közönséges,<sup>121</sup> dramaturgiailag tiszta és rendezési ritmusban gyors. A korabeli elemzések meglepődnek azon a (feltehetően)

<sup>116</sup> GÁCH 1973, 13.

<sup>117</sup> PIM–OSzMI, Színlaptár, 61.1793.

<sup>118</sup> Duda Gyuri házassága. – [Budapest] : [1942]. – szórólap és meghívó. – 2 db. Jelzet: OSZK SZT Album 76. Gobbi-album.

<sup>119</sup> KOLTAI 1986, 30–32.

<sup>120</sup> ÖZE Lajos összegzésében: „Én a színjátékot miatta Bosch-színekben képzelem.” MOLNÁR GÁL 1983. 17. perc.

<sup>121</sup> MOLNÁR GÁL 1972b, 30–32.

majori értelmezésén, hogy Duda Gyuri karaktere, a polgári családba benősülő, osztályváltásra vágyódó paraszt nem egyszerűen komikus, hanem megjelenít egy fájdalmasan melodramatikus, nem csak a vurstliban feltámadó érzést: a reménytelenül vágyódó szerelmesét is.<sup>122</sup> Hont Ferenc úgy emlékszik harminc év múlva, „azért volt érdekes az előadás, mert egymás mellett ültek és tapsoltak a nézőtérén, mint ahogy mondani szokták, a nézőtérén egy király, egy cigány”.<sup>123</sup>

A visszaemlékezők sem az előadás esztétikai felületére, hanem improvizált, talált karakterére hivatkoznak leginkább. A népligeti projekten jól követhető a rendező nélküli társulati közösség működése, hiszen egymást bámulatosan ismerő, színpadi gyakorlatban és tudásban egyenrangú felek, barátok és bajtársak dolgoznak a produkción. Szendrő Ferenc annotált kiadásában olvasható,<sup>124</sup> mily gyakran jönnek ki a közönséghez a színészek, ülnek le a sűgőlyukra (ha van), hányszor szólnak magukhoz, miközben kinéznek a nézőkre. A közös játék a nézőkre épít. A játék közös és folyamatos, hiszen egy felvonásos játszására van engedély, ezért szünet nélkül játszanak. Ráadásul háromszor egymás után augusztus 8-án, szombaton és 9-én, vasárnap, naponta háromszor, 5-kor, 7-kor, 9-kor,<sup>125</sup> így cselezik ki a cenzúrárt egy ideig, de már a második nap betiltják az előadást (amit így ötször játszottak el).<sup>126</sup> A társulat természetesen nemcsak a propagandaanyagokban használja a Nemzeti Színház autoritását, hanem a tiltakozáskor is. Amikor a *Duda Gyurit* betiltják, akkor Major és Gobbi, a Nemzeti két színésze felmegy ahhoz a Wlassics Gyulához, aki kultusz-államtitkárként felelős a kamarai szabályozások és a zsidótörvény rendelkezéseinek összehangolásáért. Major Tamás többször felidézi a beszélgetést:

Wlassics: Hogyan is hívják azt az úri embert a darabjukban?

Gobbi: Báró Úritöknek, báró úr...<sup>127</sup>

A többször felidézett, a realista színháztörténet-írás legendáriumában kiemelt helyre

<sup>122</sup> Leginkább az 1975-ös, *A Duda Gyuri-ügy* című filmről írott kritikák. SZÁSZ 1975.

<sup>123</sup> HONT 1972b.

<sup>124</sup> MOLIÈRE, 1945.

<sup>125</sup> BECSKY 1964, és az előadás szórólapja (PIM–OSzMI, Kisnyomtatványtár).

<sup>126</sup> A kritika visszaemlékezése szerint az előadást még aznap betiltják a harmadik előadás közepén. GÁL GY. 1961.

<sup>127</sup> SEBES 1975, GÁCH 1973, 13.

került színházi adoma,<sup>128</sup> miközben bátor riposztba sűríti a betiltás okát, sejtetni engedi az osztálykülönbségekből következő ellenzékiiséget. Mivel a zsidótörvények következményei sem adomaként, sem élként nem nevesíthetők, tehát a színházi anekdotakincs részévé nem válhatnak, az emlékezők így találnak kimondható és őrizhető formát a kimondhatatlanra, így helyettesítik az osztályöntudat nyelvével a zsidókat kirekesztő nyelvet. Pár év alatt azonban el is felejtődik, miért is tiltották be 1942-ben az eseményt.

Az anekdoták egy könnyed, reflektálatlan és teoretizálatlan rendezés nyomát rögzítik. Hont Ferenc naplójából azonban egy mozdulatsorokra lebontott, a dinamikát és a karaktert, a magatartást és a hatást elemző elképzelés tárul elénk. Hont a „percepció és az appercepció”, tehát az észlelés és megértés kapcsolatát számos példával illusztrálja.

A Duda Gyuriban Laci elváll Katától, elragadtatva, boldog szerelmesként leül egy padra és egy faágat faragsál. Jön Duda, megpillantja Lacit, mögéje kerül és hozzáhajol barátságosan ránevetve. Laci ránéz, észreveszi, boldogan visszanevet és akarja továbbfolytatni a faragást. Ekkor jut eszébe, hogy ez az az ember, aki a rábízott titkokat kipletykálta. Most már dühösen fordul Dudához és dühösen szólal meg.<sup>129</sup>

Hont számos példával rögzíti, miként épülhet fel egy helyzetkomikum, meddig lehet kitartani a félreértést és a félrenézést, milyen állapotból lép a színész tovább stb. Az észlelés és a megértés folyamata Hontot 1942-ben a színészi játék felől érdekli.

## Színészi játék

A korabeli kritikák az előadás szenzációját, a különös, talált helyszínhez tapadó vásári izgalmat rögzítik, a visszaemlékezések pedig már átkeretezik a munkásmozgalom ideológiai színtereire a megszólalás egészét. A színészek játékára, hiszen emlékező irodalom évtizedek távlatából nyílik az előadásra,<sup>130</sup> leginkább az 1945-ben kiadott szövegkönyvből következtetünk, hiszen nemcsak Beck Judit

<sup>128</sup> Gobbi szerint „rövidesen Majort és engem fölhívtak a minisztériumba, akkor báró Wlasics (sic!) Gyula volt az úgynevezett művészeti ügyek államtitkára.” GOBBI 1984, 154.

<sup>129</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 81. (1942.)

<sup>130</sup> A szereposztás rögzítése is ekkor történik meg: SEBES 1975.

terveit nézhetjük a fordítás olvasásakor, hanem a Szendrő Ferenc rögzítette rendezői instrukciókat is elképzelhetjük – ez utóbbit vázlatos pálcikaemberke-rajzok is segítik a helyzetkomikumok tisztázásában.<sup>131</sup> Duda Gyuri „uborkafára felkapaszkodott zsíros paraszt”,<sup>132</sup> aki felismeri kilátástalan helyzetét, hiszen megvan a magához való esze. Major egyértelművé teszi: Duda Gyuri szerelmes a feleségébe, ezért képtelen a helyzetet megváltoztatni, s játéka is ezt a kettősséget hordja. Major rengeteget játszik öltözkéivel. „Fekete polgári kabátban [...] kemény mandzsettát és magas gallért hord, mindig félrecsúszott nyakkendővel.”<sup>133</sup> Vadászkalapot egyensúlyoz a fején, kalapon pávatoll díszek ívelnek felfelé mindkét oldalon, mintha szarvak lennének. Nyakkendője mindig félrecsúszik, mániásan azt igazgatja. Kabátja alatt mellény, mellénygombra vastag óralánc akasztva. A karakter kettősségét egyidejűleg kétféle játékkal és kétféle megjelenéssel jelzi Major. Fent polgári, lent paraszti. Nadrágja és csizmája paraszti viselet, nagyokat lép, nagy botot tart kezében, így „volt is országos multság, amikor Major Tamás bejött a nézőközönség közé. [...] A közönségen nevetési hullám tört ki. A hatás semmiképpen nem volt közönséges.”<sup>134</sup> Ez a leginkább harsány vásári színekkel rajzolt Duda Gyuri hozza a plakátokról és a szórólapokról ismert kikiáltó stílusát. A „legkiválóbb fővárosi művészek” és „az ország legjobb komikusainak vendégjátéka” néven illetik az előadást, melyben mégis „minden szereplő nagy meglepetés” lesz.<sup>135</sup> Persze Major ismertsége nem tekinthető 1942-ben országosnak, így amikor hórihorgas alakja feltűnik az első előadáson az augusztusi meleg és napfényes délutánban, akkor a karikatúra, a groteszk fergeteges hatása üti meg a nézőket.

Majorról készít pár rajzot Beck Judit Duda Gyuriként.<sup>136</sup> A portré őrzí az állógallér feletti, pödrött sűrű fekete bajusz és az átható-elemző tekintet disszonanciáját. S Beck Judit végigrajzolja az 1945-ös turnét is, amikor a Nemzeti társulatával járják a vidéket Duda Gyurival és Kárhozó Mihállyal (aki a *Fösvény* Harpagonjának magyar százholdas földesura), s miközben Major erőteljes mozdulatait vázolja elénk, a nézők, sokszor az első sorban bámuló gyerekek

---

<sup>131</sup> MOLIÈRE 1945, 34.

<sup>132</sup> MOLIÈRE 1945, 8.

<sup>133</sup> MOLIÈRE 1945, 8.

<sup>134</sup> BECSKY 1964.

<sup>135</sup> Az előadás szórólapja. PIM–OSZMI, Kisnyomtatványtár, BECSKY 1964.

<sup>136</sup> GÁL GY.1961, GÁCH 1973, 13.



keretezik (és értelmezik) a képet.<sup>137</sup>

Fotó nem marad fenn az 1942-es előadásról, s míg Beck Judit rajzaiból tudjuk, hogy Úritökné „századfordulói előkelő ruhát visel, széles, tollbokrétás kalap a fején és kezében legyező”,<sup>138</sup> addig egy 1945-ös fénykép őrzi Gobbi Hilda loknikkal keretezett arcának grimaszát.<sup>139</sup>

A vásári rögtönzés és a kanavász jellegzetessége, hogy a szerepek állandósága miatt a színészek szinte észrevehetetlenül cserélődnek az évek során. Az emlékiratok is összekeverik, mikor lépett be a játékba Várkonyi Zoltán, mikor nézték kollégák és mikor Mirjam, a jósnő.<sup>140</sup>

### **Színházi látvány, hangzás**

A Népligeti Színkör a Népligetben, a Mutatványos téren található, a hullámvasút mellett. A bódé a Madárfejű Lajcsi és Káposztás Zsuzsi híres nőimitátor<sup>141</sup> bódéja szomszédságában áll. A hullámvasút és a céllövölde zöreje, a puskalövések az előadásba behallatszanak. A közönség a népligeti bohócok színházát ismeri, a komédiázásnak a helyzethez, a félreértéshez és az esendőségnek a pódiumi nyelvét. A *Duda Gyuri* látványvilága a népligeti keretekhez illően házi technikákkal épül fel. Minden díszletet a színkör udvarán festenek Beck Judit tervei nyomán, az ő vezetésével. Hont Ferenc maga is részt vesz a dekorációban, mint egy inszINUÁLÓ cikkekre válaszoló nyilatkozatából megtudjuk.<sup>142</sup> A jelmezeket a „színészek vagy maguk készítették el otthon, vagy kicsenték a színházakból”.<sup>143</sup> A játéktér a fabódé belsejére korlátozódik, de a látványegész kiterjeszkedik a bódén túlra.

A színház előtt búslakodó kopár fák törzseire hatalmas plakátok kerültek ki. Az egész test nagyságú színes alakok rajzai alatt versikék magyarázták a várható szenzációt:

---

<sup>137</sup> [N. N.] 1949.

<sup>138</sup> MOLIÈRE 1945, 14.

<sup>139</sup> PIM–OSzMI, Fotótár, jelzet nélkül.

<sup>140</sup> F. I. 1975.

<sup>141</sup> F. I. 1975. „A színkör Szendrő József barátja, Lugossy György nagymamája tulajdonában van.”

<sup>142</sup> HONT 1942, 8.

<sup>143</sup> HONT Ferenc mondatai: SEBES 1975.

»Lesz itt ma csuda muri  
 Fellép a Duda Gyuri!  
 Kisasszony lett a párja,  
 Meglátják mi vár rája.«<sup>144</sup>

### Az előadás hatástörténete

Az *Újság* 1942. augusztus 13-i száma megírja, hogy az előadást a Színművészeti Kamara tiltotta be Hont Ferenc személye elleni kifogás miatt. Augusztus 14-én a lap megjelenteti Hont nyilatkozatát:

Erről nekem nincs tudomásom. És noha annyi szerepem sem volt az előadásban, mint amennyit a cikk nekem tulajdonít, nyugodtan rendezhettem volna a darabot, hiszen a Színművészeti Kamara rendezői szakcsoporthoz tagja vagyok és nevem ott szerepel a keresztény tagok névsorában. Minden törvényadta jogom meg lett volna tehát arra, hogy a Duda Gyurit rendezzem a Népligetben. [...] lehetséges egyébként, hogy a Duda Gyurival kapcsolatban elkövettem egy hatásköri túllépést, mert művészbarátaim kérésére díszletmunkások hiányában a díszletek mázolásában és felállításában segédkeztem.<sup>145</sup>

A Hont-féle nyilatkozat ez egyik forrásunk a nyilvánosság szerkezetéről, a másik a kiadatlan naplója. Hont azt írja 1942. augusztus 13-án:

...a Duda-ügy zajlik tovább. Ma megint hasábos cikkek jelentek meg és tiltakoztak a Kamara eljárása ellen. Az egyik igen jóindulatúan – sajnos – kisserkesztette a nevemet. Kénytelen voltam nyilatkozni. Igen komoly hangon, amely azonban éppen ezért a lehető legironikusabban hat. Holnap, azt hiszem, egész Pest ezen fog nevetni. A Duda Gyuri előadásainak folytatását – pedig most sorozatosan lehetne játszani zsúfolt házakkal – nem hiszem, hogy sikerül kivívni.<sup>146</sup>

Az előadás hatástörténete az ironia helyett inkább felrajzolja, miként keveredik a fergeteges külvárosi molière-i hangulat és a fehér kesztyűs szélsőjobbbs zsidózás a

<sup>144</sup> SZENDRŐ 1954.

<sup>145</sup> HONT 1942, 8.

<sup>146</sup> A nyilatkozat ironiája akkor érthető, ha tudjuk: Hont rendezte az előadást, mindannyian hatáskörök nélküli munkaközösségben dolgoznak, a kamarában a keresztény tagok között nem lehet felsorolva a neve. HONT [é. n.], 2. füzet, 63. (1942. augusztus 13.)

városi térben.<sup>147</sup> Az előadást betiltják, mert abban „zsidó is szerepelt”,<sup>148</sup> s ugyan a beszűkített nyilvánosság csökkenti a színházi jelenlét erejét, de az így létrejött pár előadás hatástörténeti kisugárzása észlelhetően koncentráltabb. Ezt az előadást a Népligetben könnyű betiltani 1942-ben, könnyű nem engedélyezni egy évre rá a Kőbányai Sörgyár szabadtéri színpadán,<sup>149</sup> s a sajtóreakciók sem igazán jelzik, hogy egyedi vagy különös esetről lenne szó. De fél évre rá, amikor Gobbi Hilda, a minden zsidótörvény hatálya felett álló, a Nemzeti Színházban szerződött színésznő egyik irodalmi estjét tiltják be, már jóval fenyegetőbb a betiltók hangja. Olyannyira, hogy ezt tréfával és kioktatással már nem lehet megválaszolni. Gobbi is csak lefűzi kommentár nélkül kis naplójában a hírt,<sup>150</sup> amit nyelvi technikái, retorikai stílusjegyei, s Victor Klemperer Berlinben éppen ez időben, 1943-ban is íródo nyelvészeti naplója<sup>151</sup> miatt is érdemes teljes egészében idéznünk:

Joggal csodálkozunk azon, hogy éppen a Nemzeti Színház színésznője rendezte ezeket az esteket, amelyeknek közönsége azokból a rejtett »kulturbunkerekből« került elő, akinek különös »irodalomrajongására« a mai sorsdöntő viszonyok között senkinek nincs szüksége. Ma, amikor a békekorszak költőinek sorait bárki, bármikor olyan tendenciával használhatja fel, ami ellentétes a háborút viselő ország érdekeivel, valóban semmi szükség sem volt arra, hogy Gobbi Hilda művésznő kékharisnyás kulturbuzgóságának ennyi teret adjunk. A művésznő egyelőre maradjon a színpadon. Azon a színpadon, amelyen szereplését megtiszteltetésnek érezheti és köteles is éreznie.

Ha azonban a magyar közönséggel szemben több kulturális kötelezettséget érez, akkor talán sokkal helyesebb volna, ha irodalmi estjei helyett esetleg a tábori színházban ajándékozná meg minden irodalmi estnél hálásabb közönségét kétségkívül tehetségével.

A magunk részéről mindenesetre örömmel állapítjuk meg, hogy tiltakozó szavunknak íme foganatja lett és a rendőrség nemcsak a pénteki estjét, de az ezután tervezetteket is betiltotta.<sup>152</sup>

A betiltások sorozata a *Duda Gyurit* a munkásmozgalom történetéhez szorítja, a színházi legendáriuma pedig a közös nyári harsány improvizáció örömét őrzi. A betiltások okát sem a sajtóközlemények, sem a kis véleményhírek nem nevezik meg,

<sup>147</sup> [N. N.] 1942b.

<sup>148</sup> Hont naplójában azt írja, hogy „Szendrő József nem felel meg a fajvédő törvényeknek”. HONT [é. n.], 2. füzet, 63. (1942. augusztus 13.)

<sup>149</sup> [N. N.] 1943b.

<sup>150</sup> OSZK, Gobbi-gyűjtemény (<https://gobbi.oszk.hu>).

<sup>151</sup> KLEMPERER 1984.

<sup>152</sup> [N. N.] 1943c.

így a *Népszava* olvasói a politikai mondanivaló erejére, az *Újság* olvasói a zsidótörvények érvényesítésére gondolhatnak. Hont nyilatkozatából persze vélhetjük: a hatóság a kamarai papírok ellenőrzésekor élt törvényes jogával. A háború alatti helyzet meg nem nevezését nemzedékek viszik tovább, s nehezíti a történelmi kutatást, hogy a kamarai iratok sem 1942-ben, sem később nem nyilvánosak, 2019-re pedig hiányosan, szétszórva lappanganak-bujkálnak az archívumokban.<sup>153</sup> A korabeli sajtólistákból ugyan következtethetünk a játéklehetőségeket jelentő engedélyekre, de a fellebbezések, elbírálások, elutasítások rendje követhetetlen. A *Duda Gyurinak*, pontosabban a népligeti fellépéshez társított munkáskultúrának a baloldali lapok reklámot csinálnak,<sup>154</sup> viszont „a szélsőjobb oldali újságok másnap már nagy támadást indítottak ellenünk”<sup>155</sup> – emlékezik pontosan Hont. Ez az ideológiai harcálláspont már a bemutató pillanatakor két szemben álló barikád mögé terelte az értelmezőket: a molière-i vígjáték különös olvasataként Duda Gyuri, a zsiros paraszt válik a munkásosztály hőségé, akit elsősorban felesége, de 1942-ben a teljes polgári világ átver. A vurstlihangulatban a közönség már az első Angyalka-jelenettől bekiabálja, hogy „Ne hagyd magad Duda Gyuri”,<sup>156</sup> s a párttörténetet kulturális emlékezete mindezt az illegális kommunisták körében terjedő, lelkesítő szlogenként őrzi.

A *Duda Gyuri* népligeti előadása társulattól, intézménytől független színházi formációként leginkább azokra a játékelméleti területekre kérdez rá, melyek a következő évtizedek alternatívnak és amatőrnek nevezett színházesztétikájának kereteit jelölik ki: mi a színházi játékosság, milyen a harsányság gyakorlata, mit jelent a társadalmi felelősség. Major is sokszor idézett, de csak a halála előtti hetekben készült beszélgetéseiben összegzi: Hont volt az egyetlen közülük, aki a társadalmi felelősséget nem választotta le soha a színházi megszólalásról. A színház nála nem egyszerűen politikai címkét viselt, hanem politizált. 1942-ben a vurstliban, 1945-ben egyszer a Nemzetiben, majd szép lassan sehhol. Hont a fogolytábor és a moszkvai hónapok alatt elvesztette az agitáció és propaganda szerkezete közötti különbség érzékelését. A *Duda Gyuri* így szinte az egyetlen rendezése, műve, mely a város széléről egy fabódéból kiált a szabadságért és egyenlőségért. Ez a kiabálás

<sup>153</sup> Az OSZK Színháztörténeti Tárában található a kamara *Közlönyeinek* három kötete (1939–1944) és a Kürthy György hagyatékából bekerült iratanyag.

<sup>154</sup> GÁL GY. 1961.

<sup>155</sup> Hont emlékezése. In: SEBES 1975.

<sup>156</sup> GÁL GY. 1961.

1945 után minisztériumi osztályvezetőként, igazgatóként, intézetvezetőként felelőtlenségnek bizonyul.

Az 1942-es *Duda Gyuri* elkészült példánya azonban mutatja: átgondolták, mit jelent a fordítás szabadsága, eldöntötték, hogy a színpadra fordítás milyen értékben lehet kulturális adaptáció, egyeztették, mit jelent a szöveghűség és ebből következően kié az elkészült mű. A fordító, a rendező, a dramaturg és a színész közös munkája, munkaközösségük vállalja a szöveg egészét.<sup>157</sup> A Duda Gyuri egyfajta propaganda-előadás lett a háború után.<sup>158</sup> A Duda Gyuri-sorozat igazi korszaka akkor következik be, amikor a szabad színházak repertoárján végigfut az országon. „Duda Gyuri [...] résztvett a felszabadulást követő első választáson, hogy segítsen a talpra állásban. Akkor már vonaton és repülőgépen utazott mindenhová, hogy meghirdesse a kultúra új feladatait, törekvéseit, céljait.”<sup>159</sup> A háború utáni években ezzel az előadással, éppen farce-karaktere miatt tájoltak a legtöbbet. Az 1947-es széria már az előadásban rejlő elkötelezettségre reflektálva reklámként beszél a betiltásáról. A „fasiszta korszak üldözött Molière vígjátékát, a *Duda Gyurit* eljuttassák az újpesti dolgozóknak”.<sup>160</sup> Újpest után a Dolgozók Rádiószínházának műsorán szerepel Duda Gyuri,<sup>161</sup> majd Rákospalotán a Cigány Kultúrgárda veszi elő 1949-ben és ér el vele nemzetközi sikereket. Csorba Ferenc rákospalotai cigányvajda nyilatkozata tisztán értelmezi a helyzetet: „A demokrácia megadta nekünk is a lehetőséget a becsületes munkához és a kulturális fejlődéshez. Mi ezzel, a kérkedő nemeseket és a szűk látókörű kulákokat leleplező darab bemutatásával akarjuk bebizonyítani, hogy a népi demokrácia fejlődését segítjük.”<sup>162</sup>

Míg az 1942-es nyár egyértelmű kihívása a térhez jutás, fizikai és ideológiai értelemben egyaránt, s a *Duda Gyuri* népligeti látványosság, addig az alkotók illegális szervezettsége folytán nem is a mű, de a hozzátapadt történetek ideologizáltsága válik kommunista propagandává, s szolgál 1945 után az ideológiai üzenetek terjesztésére színházi kommunikációs formaként. A *Duda Gyuri* sikeres

<sup>157</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 33.

<sup>158</sup> „A ligeti előadás megfoghatatlan hatása és varázsa magának a bemutatónak fényében rejtett, író, színész és az elnyomott népréteg nagyszerű találkozásában. Budapest közönsége megmozdult, az újságok egy része cikkeket közölt.” SZENDRŐ 1954.

<sup>159</sup> SZENDRŐ 1954.

<sup>160</sup> [N. N.] 1947.

<sup>161</sup> Dolgozók rádiószínháza: „Duda Gyuri” (George Dandin). Vígjáték három felvonásban. Írta: Molière (sic!), Fordította: Hont Ferenc és Major Tamás, Rendező: Szendrő Ferenc. Elhangzás ideje: 1947. szeptember 18. 20:20. Hossz: 60 perc.

<sup>162</sup> P.P. 1949.

folytatása (második része) a *Karnyóné* lesz. Major, s tegyük hozzá, hogy megelőzve Giorgio Strehler 1947-es piccolo teatros elképzeléseit, ezt a népszínházi harsányságot beviszi a Nemzetibe, ahol a zárt és patinás tér kínálta nézői dimenziókban mindez hirtelen *sok* lesz. A farce vaskossága, mely Illyés Gyula 1948-as, Gellért rendezte *Lélekbúvárában* és Déry 1954-es *Tűnévőkben* is észlelhető, vállalhatatlan plebejus modornak tűnik a nemzet első házában.<sup>163</sup> Hont rendezői életművének elemzésekor ugyanakkor egyértelmű, hogy ez a harsányság Majoré. Hont inkább a népszínmű-játékkeretet tartja, amikor a Madáchban Örkény Istvánnal lefordítatja a Fösvényt *Zsugori* címmel, hiszen ekkor már a realizmus eszméinek kell megfelelni. Révai József a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1951-es októberi, II. konferenciáján felelősségre vonja Majort harsányságáért, s itt és ekkor ér véget az élénk színekkel, nagy vonalakkal, típusokkal játszó komédiázás. Az 1951-ben kirobbantott harsányság-vita nem értelmezhető enélkül a molière-i farce-os hang nélkül, ez a *Duda Gyuri* legerősebb hatása, ezt majdnem egy évtizeddel később a kommunista párt ideológiája nyilvánítja veszélyesnek.

A „dudagyurisztást”, vagyis a „klasszikusok közérthető, új játéktílusban történő eljuttatását a tömegekhez, mint a népi demokrácia úttörő kultúrtetteinek egyikét” azonban érdemes felügyelni, mert technikája elszabadul és problematikussá válik, s ekként „egy évtizeden át megvonta tőlünk Molière élvezetét”.<sup>164</sup>

1972-ben Szász Péter tévéfilmet készít *A Duda Gyuri-ügy* címmel, s ez az azonnali kritika által sem elhelyezhető műfajú emlékezés (leginkább hommage) megerősíti az előadás protokommunista értelmezését. Hont a naplójában jelzi, gyengének tartja a visszaemlékezések retorikáját, hiányosnak elemzői készletét,<sup>165</sup> ugyanakkor nem reflektál a harminc évvel a bemutató után már jól látható értelmezői fordulatra. Duda Gyurit 1956 nyarán Várkonyi visszaformázza Georges Dandinre, s az illegalításban élő, rejtelmesen magányos mozgalmár képét eltörölve, egyszerű és általános jellemkomédiaként egy kosztümös film formájában lépteti be a színházi közösség értelmező terébe.

---

<sup>163</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 34.

<sup>164</sup> FEHÉR 1969, 90.

<sup>165</sup> HONT [é. n.], 36. füzet (1972)

**Marton Endre: Gerolsteini nagyhercegnő, 1950**

Az államosítás pillanatában az Operettszínház munkaközössége egy Offenbach-átíráttal tesz ajánlatot a kommunista párt kulturális vezetésének, miként képzelhető el a gyakorlatban a műfaj szovjetizációja. A bemutató politikai aktivizmusát egy, az operett realizmusát megfogalmazó brosúra támogatja, míg a színház világsztárjai a zenés színházi szakma esztétikai hagyományát viszik tovább. Az előadást heves ideológiai indulatok övezik, melyek a közösség emlékezetében egyenesen gerolsteini csataként őrzik Gáspár Margit igazgatásának, a műfajnak, a magyar operettnek az első nagy győzelmét.

**Cím:** Gerolsteini nagyhercegnő

**A bemutató dátuma:** 1950. január 13.

**A bemutató helyszíne:** Fővárosi Operettszínház

**Rendező:** Marton Endre

**Zeneszerző:** Jacques Offenbach

**Zenei átdolgozó:** Polgár Tibor

**Szerző:** Henri Meilhac, Ludovic Halévy

**Dramaturg, dalszövegíró, átdolgozó:** Az Operettszínház munkaközössége, Békeffi István, Kellér Andor

**Díszlettervező:** Gara Zoltán

**Jelmeztervező:** Nagyajtay Teréz

**Koreográfus:** Szalay Karola, Rimóczi Viola

**Karmester:** Várady László, Gyulai Gaál Ferenc

**Társulat:** Fővárosi Operettszínház

**Színészek:** Honthy Hanna (Anna nagyhercegnő), Latabár Kálmán (Bumm tábornok, a hadsereg főparancsnoka), Feleki Kamill (Chassé, udvari táncitanár), Keleti László (Lapin, rendőrfőnök), Rátonyi Róbert (Pál herceg, miniszterelnök), Homm Pál (Péter Milon, közkatona), Petress Zsuzsa (Esztí), Dénes György (Bratschild), Bilicsi Tivadar (Pudding, udvari főszakács), Fejes Teri és Rajnai Elli (Krisztina, főudvarhölgy, szerepkettőzéssel), Murányi Lili (Vera Dubois, balerina), Antalfy József (Újságíró), Thury Éva (Titkár), Egry László (Segédtszt), Papp János (1. katona), Bozsó Ferenc (2. katona).

## Az előadás színházkulturális kontextusa

A *Gerolsteini nagyhercegnő* az államosítás után a harmadik tényleges bemutatója az Operettszínháznak, s itt érhető tetten az a dramaturgiai adaptációs technika, mely majd a *Csárdáskirálynő* felől visszanézve teszi követhetővé az átírás, átdramatizálás koncepcióját és lépéseit. 1950-ben természetesnek tűnik, később feltűnő, hogy van olyan társulat, mely képes Offenbachot játszani (énekelni), van olyan írócsapat, mely képes bármit bármivé átírni, van olyan vezetés, mely engedélyeztet a Rajk-per utáni hónapokban egy olyan előadást, melynek második felvonása a tárgyalóteremben, koncepció perrel záródik.<sup>1</sup> Az államosítás utáni évek a politikai helyzet értelmezéséről és reprezentálásáról szólnak, az új kultúra öndefiníciójáról, mindezt a komoly szocialista realista művészet közegeiben az operett „hülyeségeivel”<sup>2</sup> vegyítve.<sup>3</sup> Az 1949 utáni Operettszínház domináns alakjai, Gáspár Margit és Honthy Hanna köré két különböző emlékezésmechanizmus szövődik. Az egyik, Gáspár Margit köré, a felejtés és az elhallgatás, a másik, Honthy Hanna köré, a legendává távolítás technikája. Gáspár Margit a rendszer- és a szerepkörváltás átmeneti éveiben segítette a primadonnát, aki az 1956. október 24-én tartott társulati ülésen<sup>4</sup> az igazgató életét mentette meg.<sup>5</sup> Gáspár Margit a színházi emlékezetben „a háború utáni színháztörténet talán legeredményesebb színigazgatója”,<sup>6</sup> Honthy Hanna pedig<sup>7</sup> a primadonnák allűrjeit nem egyszerűen hordozó, de hamiskás kreativitással legendává építő, csak a színpadi jelenlétében élő művész.<sup>8</sup> A

<sup>1</sup> A Rajk-per nyitónapján, 1949. szeptember 16-án a *Bécsi diákok* bemutatója van az Operettben.

<sup>2</sup> GÁSPÁR 1999.

<sup>3</sup> „A Fővárosi Operett Színház Fényes Szabolcs igazgatása alatt szintén bukdácsolt; nem mintha Fényes Szabolcs rossz színházat csinált volna, de a hivatalos helyek és ennek megfelelően a kritika is ellenséges hangulatot keltettek az operettel mint műfajjal szemben. Ebben a légkörben lehetetlen volt sikert aratni. Ez volt az az időszak, amikor a mindig is nagyszerű, híres magyar operettet halálra ítélték.” SIVÓ 1990, 10.

<sup>4</sup> 1956. november 3-án az *Igazságban* ez jelenik meg róla: „...dölyfös, féltékeny, minden konkurenciát elmaró, Rákosi-hívő igazgatónő.” BARABÁS 1956, 4.

<sup>5</sup> GÁSPÁR 1985, 314–315.

<sup>6</sup> MOLNÁR GÁL 1994b.

<sup>7</sup> „Három budapesti színháznak is igazgatója volt, de életben maradt. Óvatosságból mindenesetre inkább a Comédie Française-ről írt regényt, mely a nagy francia forradalom idején játszódik és a »Biztonság nélkül gyújtó isteni szikra« címet viseli. (A mű dramatizált változatát a Vidám Kínpad készül bemutatni.)” TIMÁR 1979, 54.

<sup>8</sup> „Kifejezetten kellemes élmények maradtak bennem. Szerettem Hannát, nem volt konfliktusunk – emlékszik az 1600 előadást megért darab rendezője. – Valószínűleg azért találtunk egymásra, mert mindketten másképp láttuk az operettet, mint akkoriban a szakma



vendégként az Operettben dolgozó Marton Endre a *Gerolsteini nagyhercegnő* rendezésével csak a nevét, pontosabban nemzetis renoméját adja a produkcióhoz,<sup>9</sup> mely az Operett munkaközösségének az első darabja. A koncepciót kidolgozó Gáspár minisztériumi karrierből lép az Operettszínház élére, 1949-ben Fényes Szabolcstól veszi át és 1956-ban neki adja vissza az igazgatást. Ezalatt a hét év alatt átmenti az operettet, mint burzsoá műfajt a szocialista tanító-nevelő színházeszme kényszerén, s megalapozza egy olyan társulat működését az államszocialista Magyarországon, mely a realista művészeszmétől a lehető legtávolabbi hatásmechanizmusokkal dolgozva a Monarchia korát és nyugati ideológiáját műfaji formanyelvében őrizve képesnek bizonyul a kommunizmus építésének szolgálatába állni.

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

Majd két évvel az államosítás után idézet tárgyává válik Révai József kultuszminiszter mondata, mely szerint a „nevetés is fegyver az osztályharcban”.<sup>10</sup> Az újjáépítés és a nevetés összekapcsolása elsősorban dramaturgiai feladat, ezt ismeri fel a műfajt, miként a színház épületét is államosító Gáspár Margit. Az Offenbach-darab próbáit már 1949 januárjában elkezdik.<sup>11</sup> Ez az első teljes nagyoperett az államosítás után, itt kísérletezik ki azt a rendkívül pragmatikus és

---

túlnyomó része. Nem valamiféle édes, kedves, aranyos, cukros vendéglátó-ipari szórakoztatóműsornak, hanem egy zseniális műfajnak, mely furcsa, pimasz, pikáns, arisztokratikus és plebejus egyszerre. Ennek megfelelően, Hanna sem a magyar primadonnatradíciót követte: nem volt »jaj de kedves, jaj de szép, jaj de aranyos, jaj de édes«. Fanyar, ironikus, fölényes arcot mutatott, és nem hízelgett, hanem hízelegtetett. A »klasszikus« operettben a primadonna a közönség lába elé borul, ő elintézte, hogy az ő lábai elé boruljanak. Ismerte a színpad valamennyi trükkjét, ami nagyon fontos ebben a szakmában. Ha egyik-másik színésztársa harcba keveredett vele, egészen biztosan Hanna került ki győztesen. Östehetsége, precizitása és felkészültsége mellett óriási szerencséje volt, hogy Gáspár Margit, ez a rendkívüli, reneszánsz személyiség a színház alappilléreként kezelte.” SZINETÁR online.

<sup>9</sup> „Magyarországon van egy sajátos hagyomány. Nálunk minden jelentősnek szánt politikai irányváltást elsőként a Nemzeti Színház homlokzatára írnak ki. [...] A Nemzeti Színház állandóan olyan ostromokkal szemben kénytelen erős falait védelmezni, amelyek mindenkor művészi teljesítményeitől szinte teljesen függetlenek. Így adódik, hogy olykor éppen akkor van körülötte tűzszünet, amikor a műsor a legporosabb és az együttes összetétele a békebeli miniszteri tisztviselők rendjéhez hasonló.” GÁSPÁR 1985b

<sup>10</sup> „...mondotta Révai elvtárs a Színház- és filmművészeti konferencián.” FRANK 1951, 515.

<sup>11</sup> KOROSSY 2007, 63–64.

kockázatosan politikai dramaturgiát, mely szocialista operett néven biztosítja az egy primadonnára és három táncoskomikusra épülő társulat folyamatos működését.

Az Offenbach-mű eredeti Meilhac–Halévy-librettójának átdolgozására írócsoport vállalkozik, a színlapon ezt „az Operettszínház munkaközössége” névvel jelzik. Az Evva Lajos készítette 1884-es fordítást használják ugyan, de Honthy visszaemlékezéseiben úgy fogalmaz, hogy a kisipari termelőszövetkezetek mintájára képzelik a közös munkát, „írók, zenészek, műszaki munkások termelőszövetkezte” ez.<sup>12</sup> 1949-ben a Marshall-segély friss témaként adódik a librettót átíróknak, s az operettparódia legegyszerűbb retorikai technikájával, a behelyettesítés alakzatával átszerkesztik a teljes klasszikus alkotást.<sup>13</sup> Gáspár és a társulat az operett műfaját sajátossá tévő eseménysort viszi végig: mivel az operett műfajú alkotásoknak bizonytalan az eredetjük, csak első bemutatójuk első változatát tekintjük eredetinek,<sup>14</sup> minden színrevitel a kulturális kontextus igényeihez alkalmazkodva új kulturális fordításokat hoz létre. 1949-ben Magyarországon a tematikus elvárt azonosuláson túl a társulati játéklehetőségek is kiemelt szempontként állnak az adaptálók előtt. Az államosított színház direktorának éppúgy feladata a siker, mint a magánszínházi korszakban, azzal a nehézséggel, hogy mindezt szovjet mintára, de monarchiabeli játékhagyománnyal kell elérnie. Gáspár megoldása társulatépítési bravúr: a negyvenes évek sztárjait megtartva, prózai színészeket is magához szerződtetve, főként zenedramaturgiai döntéseket meghozva színpadot ad az ismert színészeknek, s ismertté teszi színházát a műfajban eddig nem járatos tömegek előtt. A szocialista operett dramaturgiája egy-egy „figura”<sup>15</sup> köré épül, s ezek a figurák a színház saját színészei: Honthy, Latabár, Feleki, s pár évig a prózai színházakból Bilicsi Tivadar, Ajtay Andor, Mezei Mária. Az Operettnek 1949 körül nincs olyan állandó bonvivánja, sem hangban, sem színpadi tapasztalatban, aki Honthy mellett színpadra léphetne (a

---

<sup>12</sup> GÁL GY. S. 1973, 593.

<sup>13</sup> Gáspár szerint a „szöveget a pillanatnyi helyzetnek megfelelően teljesen átírtuk. Ugyanazt csináltuk, amit a maga idejében Offenbach. [...] arról kell beszélni, ami az embereket foglalkoztatja.” PÜNKÖSTI 1993.

<sup>14</sup> A befogadói „kulturális viselkedésről” lásd CSÁKY 1999, 15. és TRAUBNER 2003, 20.

<sup>15</sup> „Egy korabeli karikatúra portörőronggyal a kezemben ábrázolt. Akkoriban kezdtük el ugyanis a bécsi operettek »portalanításának« munkáját. Az eljárás úgy történt, hogy az operettmesébe beledobtunk egy-két ironikus figurát, majd körülöttük kezdtük el pörgetni a cselekményt, s ettől a leghígabb szentimentalizmus kicsapódott a szövegből. Így került Cecília is a *Csárdáskirálynő*-be, s hízott főszereppé Sir Bazil figurája a *Luxemburg gróffyában*.” GALSAI 1969.

frissen leszerződött Homm Pál vagy az Operából kölcsönzött Sárdy nem tölti be ezt a szerepet), ezért átalakítják a darabokat a hatvan körüli Honthyra és két erős táncoskomikusukra, Latabárra és Felekire. Ez a társulati felosztás emlékeztet a francia operett fénykorának primadonnacentrikusságára,<sup>16</sup> bár a háború és az államosítás utáni Budapesten ez kevésbé dramaturgiai döntés, mint ideiglenes adottság. Ez a Gáspár-korszak dramaturgiai öröksége, legendáriumának forrása.

Az Offenbach mű húszéves, a romantikus meseirodalomból ismert, elkényeztetett királylányt állít elénk. A romantikus dramatikus irodalom sablonjaival létrejött librettó zeneileg is erre a húszéves uralkodóra épít, aki szerelmes lesz egy közkatonába, őt villámgyorsan tábornokká lépteti elő, csatába küldi, s nem látja, uralkodóként nem láthatja, hogy a fiú mást szeret. Gáspár Margit egyrészt a polgári tematikát frissíti, a Bratschild (tehát Marshall)-kölcsön elfogadása a darabban elszegényedést, sőt, éhezést hoz magával, másrészt sztárjaira formázza a szerepeket. A nagyhercegnő „ennedik születésnapját”<sup>17</sup> ünnepli, tábornoka, rendőrfőnöke és táncmestere kap gyakori színpadi jelenléteket, tehát Honthy, Latabár, Keleti és Feleki. Honthy nem hisztis, toporzékoló, szerelemre váró, de hoppon maradó nagyhercegnőt játszik, hanem saját, új figuráját alkotja meg. A Grande Duchesse mintájára a Grande Dame szerepkörét.<sup>18</sup>

A figurák dramaturgiai átalakítása azonban mélyebb ideológiai apparátust igényel, hiszen mind a műfaji hagyományt, mind kortárs gyakorlatát hozzá kell igazítani. Gáspár tehát megírja az operett történetét. Először 1949-ben egy kis füzetben, éppen a gerolsteini tapasztalatára támaszkodva, majd egy nagyobb, átfogó műben. *Az operettben*, majd *A műzsák neveletlen gyermeke*<sup>19</sup> című opusban azt elemzi, hogy egy-egy operett sorsa a népművészet alakulástörténetéhez hasonlít, tehát az operett műfaja nem a XIX. századi vígoperákból, hanem a vaudeville-ből, sőt egyenesen a népi játékokból vezethető le. „Gáspár Margit megteremtette a műfaj új hitelét”,<sup>20</sup> azt mondhatnánk, hogy marxistább színháztörténész lett, ha az kellett.

A korabeli ötvenes évekbeli helyzetértelmező minisztériumi felszólalásokból sejthető,<sup>21</sup> hogy az agitációs és propagandacélokra hatékonyan bevethető zenés

<sup>16</sup> A „kontextusba való visszahelyezésről” ír CSÁKY 1999, 34.

<sup>17</sup> Az előadás szövegkönyve: Budapesti Operettszínház, jelzet: 134/A–134/B.

<sup>18</sup> A szerepkörökről: YATES 1996, 211.

<sup>19</sup> GÁSPÁR 1949. és 1963.

<sup>20</sup> RÁTONYI 1984, 279.

<sup>21</sup> KOROSSY 2007, 63–64.

színházi eszköztárból az operett az, mely a Monarchia kulturális hagyományaiban felnőtt nemzedékeknek érvényes színházi beszédforma lehet. A magyar operett ebben az évtizedben a nagyoperettek dramaturgiai megoldásait használva agitprop zenés politikai színházat csinál. Az Offenbach-i *A nagyhercegnő* sok szempontból remek választásnak bizonyul.

Az államszocialista operett legfontosabb elvárt esztétikai karaktere a valóságghűség. Ezért sürget a fenntartó minisztérium már 1949 végén olyan operettet, mely a munkásság, a parasztság, a bányászok napi életét mutatja: gondjaikat és a szocialista államban megoldódó életüket, boldogságukat. Gáspár Margit szorgalmazza is ilyen librettók elkészítését, készülnek is, de a boldogságpropaganda konfliktus nélküli, szegényes lehetőségeket kínál a rendezésnek. Az igazgató hamar nyilatkozattá formálja, hogy az Operettszínház új témájú (vagyis nem új technikájú, s legfőképp nem új formájú) előadásokkal szolgálja az új demokráciát, s ezzel a színházesztétikai működés realizmusát a tematikus síkra koncentrált. A *Gerolsteini* programbemutató, az első az államszocialista operettek sorában, mely tematikájában realista mozzanatokot mutat fel, de határozottan megőrzi az operettjátékszás műfaji sajátosságait.

## A rendezés

A rendezés fogalma a zenés színházi üzemben eltér a realista színházi gyakorlattól, hiszen a zenei koncepció arányai, a partitúrából következő megszólalás ritmusa élénk és improvizálásra figyelő felületet nyújtanak a színészen kívül mind a karmester, mind a koreográfus művészi elképzelésének. A munkaközösségi elvnek megfelelően közösen készítik a librettót, de a rendezés Marton Endre, a Nemzeti Színház rendezőjének nevére fut, a koreográfus Rimóczy Karola. Marton a Nemzetiből a valóságghűség és a realizmus ígéretét hozza, miként a rendezésről szóló kritikák kiemelik: sikerült a sztároknak népi demokráciánk alakjait megformálniuk.<sup>22</sup>

Gáspár alkotásesztétikai döntésének értelmében a valóság a témában rejlik, a nemzetis realista rendező megnyerése pedig preventív és sikeres manőver. Nem

---

<sup>22</sup> GÁCH 1949., M. B. B. 1950, B. B. 1950.

véletlen tehát a első gáspáros bemutató kínálta áthallás: az 1950-es magyar átirat Honthy Hannára, a nagyhercegnőre domináns uralkodónői attribútumokat helyez: van egy birodalom, ahol egy nő uralkodik. S van egy operettsország, ahol egy színházvezető nő dönt.

Marton Endre operettes jelenléte érzékelhetetlen. A kritikák és memoárok nem említik a nevét, a politikai eseménytörténetben is láthatatlan.

### Színészi játék

A Gáspár-éra első nagy politikai botránya a *Gerolsteini nagyhercegnő*höz köthető, s első vitapontja is szimptomatikus, hiszen a realizmus értelmezési tartományát sérti: a színészi és a szerepbéli valóság összekeveréséből adódik. Gáspár sikere éppen abban rejlik, hogy kitalálja az operettvalóságot mint értelmezői közeget. Mindezt, amikor már nem is érthető a realizmus anakronisztikus akarásának mértéke a zenés műfajban, akkor, majd 1988-ban, egyszerűen operetthülyeségnek nevezi.<sup>23</sup> Gáspár realizmusa nem az előadás formanyelvévé, hanem a működésé. Arra ügyel, hogy a sztárok megtarthassák, sőt fejleszthessék operettes játéktechnikájukat, szerepkörüknek megfelelő színpadi trükkjeiket, az abgang-táncról a belépőig, de a közeget és a helyzeteket felismerhetőnek, valóságúnak tartja – az operett szabályai szerint.<sup>24</sup> A színészeknek itt is Sztanyiszlavszkij-körökben oktatják a színpadi realizmus elméletét,<sup>25</sup> ennek nyelvi apparátusát még évtizedek múlva is több emlékezés őrzi. Eszerint a színészek „nem papírmásé figurákkal birkóztak a próbák folyamán, hanem hús-vér alakokat, élő embereket formálhattak szerepeiken belül, a műfaj minden rendű és rangú alkotói bebizonyíthatták, hogy alkalmasak a nemes feladatok megoldására és boldogan állnak a jó ügyszolgálatába”.<sup>26</sup> A színészi játék azonban, ha véli is megtalálni az azonosulás Sztanyiszlavszkij-körös mozzanatait, ha a szakmai átnevelés az egyéni alakításokban működik is, az operett duettekben és tercettekben fogalmaz, ahol a ritmus, a lépésszám, a levegővétel elsöpri az átélés

---

<sup>23</sup> GÁSPÁR 1999.

<sup>24</sup> A realista színészi játékfelfogás és az operett viszonyáról – Latabárra vonatkoztatva – lásd HELTAI 2003b.

<sup>25</sup> KOROSSY 2007, 77.

<sup>26</sup> RÁTONYI 1984, 279.

technikáját.<sup>27</sup> Az operettszínházi és általában a zenés színházi megszólalás a realista kánon alakításelméletétől a lehető legmesszebb helyezkedik el, s ha a nyilatkozatokban nem is, a színpadon mindez igen érezhető.

Honthy ebben az előadásban lép tehát a népi demokratikus operettszínház deszkáira először igazi nagyoperettben. Játékában minden nagyprimadonnai technikát megtart. Ruhakölteményei szoborrá idealizálják testét, alakra simuló egyenruhát, nadrágot visel. Ez a belépés Honthy még mindig tökéletes testét egyrészt szexuális tárgyként mutatja, a férfi katonaruha azonban óhatatlanul annak a Fedák Sárinak a legendás, 1904-es nadrágszerepét<sup>28</sup> rajzolja asszociatív mezőként szerepe köré, aki börtönbüntetését letöltve 1950-ben még szigorú tiltólistán lévő színésznő.

Honthy ereje és tudása teljében igazolja, hogy operetttechnikája ritmusérzéken alapszik.<sup>29</sup> Mindig jó lendületben improvizál,<sup>30</sup> a színpadi jelenléte domináns és kirekesztő egyszerre. Lépcsőn jön le, az abgang szemben a nézőkkel, oldalvást történik, a térbeli pozíciójából is egyértelmű, övé az uralkodói szerep. Az operettbeli hangképzés az élőbeszéd és az éneklés váltására koncentrál, Honthy ennek nagymestere. Úgy vált a prózai mondatban még a dallamba, hogy a zenekar belépése olyan természetesnek hat, mintha ez lenne a beszédhelyzet *valósága*. Honthy ebben az előadásban, amennyire a fényképek alapján rekonstruálható a kinezikája, uralja az egész színpadot, a jelenetek domináns többségében színpadon áll, s így, ha énekel, ha nem, övé a tér. Leginkább a rivaldavonalon játszik. A *Gerolstein*ben szőke loknik keretezik arcát, rózsavirág hajdís emeli uralkodóivá a fejtartását. Nyakéke diadalmas diadémként tereli a figyelmet ejtett szabású ruhával félig takart vállára. Gyakran virágcsokor mögé bújik. Világos színei mindig kiemelik a háttérből, játékának lényege a szíkontrasztok tudatos beépítése mozgásába. Honthy ekkor már rövidlátó, a színpadon tekintete rejtelmesnek tűnik.

Három táncoskomikus zeng körülötte: Latabár, Feleki és Keleti. Mindhárman tapasztalt táncoskomikusok és karakterszínészek. Latabárt Buster Keatonként

---

<sup>27</sup> ZMSz – Zene az operettben (1952a).

<sup>28</sup> János vitéz, Király Színház, 1904.

<sup>29</sup> GÁL GY. S. 1973.

<sup>30</sup> „A *Polkatáncos* című frenetikus sikerű Honthy-Feleki duett tánca közben Honthy elhibázta az egyik lépést. A hibát nem lehetett nem észrevenni, de Honthy, alighogy megtörtént a botlás, ránézett Felekire, ujjával kedvesen megfenyegette és azt mondta: „Ejnye, enyje!...” Nem volt egyetlen ember se a nézőtéren, aki ne azt hitte volna: Feleki hibázta el a lépést.” RÁTONYI 1984, 299.

köszöntik,<sup>31</sup> „chaplini figurának”<sup>32</sup> látják, aki a gyávaság és a törekenység humorát burleszk-alakításba zárja. Jellegzetesen féloldalra fordulva jár, vállát felhúzza, tekintetét lesütve válik nem sejtelmessé vagy titokzatossá, hanem esetlenné és elveszetté. Feleki mellette az udvari tánctanár, akinek majdnem egész szakmai pályája ráment erre az alakításra, hiszen a hivatalos pártnézők az arisztokratikus tökélyvel vitt rövid szerepét saját személyével azonosítják.<sup>33</sup> Keleti László a harmadik táncoskomikus a Grande Dame mellett, ő Lapin, a rendőrfőnök: legfőképpen megjelenése, fizikai adottságai és maszkja hozza azt a humort, amit burleszknek értékelhet a közönség. A kortárs kritika azért megemlíti „Göring és Hitler egyéniségét egybesűrítő maszkját”.<sup>34</sup> Bumm tábornok és Lapin rendőrfőnök (Latabár és Keleti) Stan és Pan-szerű karikatúraalakítása ismerős befogadói mintákat hordoz, Chassé tánctanár szerepe dramaturgiai hiba.<sup>35</sup> Mindemellett az előadás vicces dramaturgiai ötletét, az ötös táncoskomikusi kart a kortársi zenekritika egyenesen elítéli,<sup>36</sup> pedig az ötös intrikusi kör kedvesen csipkelődve rímél a színházi igazgatók legendás ötös bizottságára.<sup>37</sup>

Az Operett táncokra<sup>38</sup> pár éve már balettképzésre jár, s az államosítás után a görlok helyett főként képzett táncosok dolgoznak.<sup>39</sup> A táncokban rejlő realizmus is tematikus igazodást jelent,<sup>40</sup> Szalay koreográfiája akkor engedi a táncot, amikor a realista történetmesélés lehetővé teszi, seregszemle, népünnepélyen, táncórán stb. A *Gerolstein*-be például azért írják bele a tánctanár figuráját, hogy bármikor reális élethelyzetben kezdődjön a kar tánca. Szalay koreográfiája sikeres, többek között azért, mert „a színésztáncokat végre ugyanaz a koreográfus tervezi, aki a táncari részeket”.<sup>41</sup>

<sup>31</sup> SZÁSZ Péter Bumm tábornokról írt kritikáját idézi GÁL 2012, 133.

<sup>32</sup> PATAKY Károly kritikáját idézi: RÁTONYI 1984, 268.

<sup>33</sup> SAS 1988, 111–112.

<sup>34</sup> PATAKY Károly kritikáját idézi: RÁTONYI 1984, 268.

<sup>35</sup> GÁSPÁR, 1999.

<sup>36</sup> Farkas Ferenc „Az öt komikus egyszerre való szerepeltetését sem tartja szerencsésnek”. In: ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>37</sup> Ötös bizottság: Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, Oláh Gusztáv és Várkonyi Zoltán. Lásd GAJDÓ 2012.

<sup>38</sup> „Megalakult a tánckar éves szerződéssel, méltányos gázsival.” SÁNDOR 1953, 196.

<sup>39</sup> Roboz interjú és írásai.

<sup>40</sup> „A koreográfusok munkájában igen sokra kell értékelni, hogy a néptáncok alaposabb ismeretére és a népi levegő visszatükrözésére töreksenek a színpadon.” Majd: „Abban az időben magam is a tánckar tagja voltam és emlékszem, milyen körültekintően, alaposan indult meg a munka.” SÁNDOR 1953, 196.

<sup>41</sup> SÁNDOR 1953, 200.

Gáspár direktornő dramaturgi koncepciója jórészt (s meglehetősen szokatlanul) a koreográfusi munkára épül, ezért már a színház épületét is egy koreográfus kollégával, Roboz Ágnessel veszi át 1949 augusztus elején. A színházi szakma előtt nem titok, hogy az épület tánckari része kupleráj, a göröket kerítők szervezik, a színpad pedig mustralehetőség, nem művészet. Az igazgató első feladata a tánckar átalakítása, nem feltétlenül a színház morális intézményként értett működtetése, bár tagadhatatlan e szándék, hanem az előadások esztétikai színvonalának emelése okán.

Dermedten tapasztaltam, hogy például működött a magyar Broadway-n egy amolyan híres kerítőnőféle, aki esténként bejárt a színhába, és megállapodott a kórus- vagy a tánckarbeli lányokkal. Amúgy valóságos polgári színháznak számított a miénk, támogatás nélkül, azzal kellett dolgozni, akik rendelkezésre álltak.<sup>42</sup>

Roboz Ágnes koreográfusmester visszaemlékezéseiből tisztán érthető, miért is életbevágó az Állami Balettintézetből kiemelni olyan új táncosokat, akik táncolni tudtak.

Az hogy ott kupleráj volt, tudtuk. Ott volt a főrendezőnek, Szabolcsynak a szobája. Bementünk Margittal, kinyitottuk a szobát, s a berendezés a következő volt: volt egy rökamié vagy sezlony, a szereposztó, akkor egy feldőlt pezsgős vödör és egy elhasznált gumi a földön. Lementünk a főbejárathoz, amikor mi végeztünk, és imára kulcsoltam a kezem, drága jó Istenem, engedd meg, hogy nekem soha-soha ilyen áron ne kelljen karriert csinálnom.<sup>43</sup>

Gáspár örködött azon, hogy a tánckarnak kiugrásokkal tarkított szereplehetősége, szocialista karrierje legyen. A tánc színpadi tere, a dramaturgiából következő helye igazolja, hogy a táncművészet is alakítja az előadás egészét. Gáspár az operettkönyvében fellelt népi tradíciót a környező kultúrák hagyományos népviseletének naturalista hűségű másolásával teszi realista színházi elemmé.

### **Színházi látvány és hangzás**

---

<sup>42</sup> GÁSPÁR 1999. I. 1.

<sup>43</sup> ROBOZ OH. 2018.



Offenbach zenéjét Polgár Tibor dolgozza át, a visszaemlékezések szerint gyorsan, „lüktető fortisszimókkal megtűzdelve a finálékat”,<sup>44</sup> bár talán kicsit túlteng a „hárfagliszandó és a fafuvók” hangja.<sup>45</sup> A színházban Várady László az új zeneigazgató, neki köszönhetően a színház általános zenei elképzelései nagyívűek és messzire tekintők,<sup>46</sup> mindeközben igyekeznek tisztázni azokat a kérdéseket, vajon jelenti-e a „szöveg reformja a zene reformját is?”.<sup>47</sup> A rendszeres szövetségi megbeszéléseken a *Gerolsteini* 1950. február 27-én kerül sorra, ahol végül is csak abban értenek egyet a zeneszerzők, hogy „minden zenei megmozdulás nagy érzésből következik, hazaszeretet, szerelem stb. Ahol a nagy érzelmek voltak a zenében, ott a darabban nem lát(szik).”<sup>48</sup> Ebben a műfajban a „szatíra, a jó társadalomkritikai és az aktuális kérdések”<sup>49</sup> garantálják sikert, igazolják az operett szükségességét, s ha a játékban a „negatív figurákat parodizálja és a pozitív szereplőket népies elemekkel jellemzi” a zene, „már megtette kötelességét”.<sup>50</sup> Polgár Tibor új hangszerelése követi Gáspár Margit portalanítási elképzelését, hogy „a mai kevésbé képzett közönség szórakoztatására és okulására szolgáljon.”<sup>51</sup> Zeneileg a legösszetettebb mozzanat az összeesküvők jelenete, mely Offenbachnál is már egy Donizetti-persziflázs, Polgár pedig a fafúvósokkal keményebb és burleszkesebb jelenetet írt belőle.<sup>52</sup>

A zenei hangzás a korabeli felvételek és leírások szerint operai minőségű, az államosítás számos komolyzenei formációkban dolgozó zenészt ide irányított.<sup>53</sup>

Az előadás látványvilága az operettek térsablonjához igazodik. Elegendő hely kell a tánckarnak, a táncoskomikusoknak, a primadonnának, így a sátorbort csak egy zsinórpadról belógó hullámozó selyemkelme sejteti. A háttérfestés igazi romantikus kulisszafestés, de a háború utáni gazdasági helyzetben ez az esztétikai koncepció kódolja a mesét, jelzi a másik tartományt. Gara Zoltán díszletei hagynak

<sup>44</sup> RÁTONYI 1984, 268.

<sup>45</sup> FARKAS Ferenc hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>46</sup> Lényeges, hogy az Operettszínház zeneszakmai színvonalát ilyen zenészek és zeneszerzők igazolták. Az anketon jelen van Fischer Sándor, Gyöngy Pál, Kardos István, Kerekes János, Kókai Rezső, Komjáti Károly, Lehel György, Mihály András, Tamássy Zdenkó, Ujfalussy József, Várady László. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>47</sup> KÓKAI Rezső hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>48</sup> FARKAS Ferenc hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>49</sup> SZABÓ Ferenc hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>50</sup> VÁRADY László hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>51</sup> POLGÁR Tibor hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>52</sup> POLGÁR Tibor hozzászólása. ZMSZ iratai. 1950. február 27.

<sup>53</sup> Bár többen jelzik, legtöbbször VÁRADY László, hogy „a színháznál illetve a műfajnál nem hajlandó deportálva lenni”. Szirtes György üzemigazgató feljegyzése a Várady-ügyről. 1956. június 13-án, PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 3. doboz.

a zenének teret, s hagynak Nagyajtay Teréz jelmezeinek is levegős járást, ekként az egész előadás vizualitása, miként az operettszínpadokon hagyományos, a koreográfia és a jelmez kelméinek és színeinek összehangolt térhasználatával írható le. A *Gerolsteini* színeiről nem maradt fenn képi (sem részletgazdag verbális) emlék, az árnyalatokat észleljük a fényképeken és a későbbi filmadaptáción. Tudjuk, hogy a meggyvörös velúrsiffon kosztümöt hermelinprémmel bélelt uszály terjeszti ki, a ruha fekete selyem bársonyderék.<sup>54</sup> A kelmék súlya, a selymek lebegése, a tollak, boák, legyezők, fodrok használata azonban az operettes eszközkészlet megszokott jelrendszerét mutatja.

### Az előadás hatástörténete

A *Gerolsteini* végtelen sikere a *Csárdáskirálynő* bemutatója után egyértelmű. Tíz nappal a Kálmán-mű 1954-es bemutatója után a színház dramaturgia a pártértekezleten úgy fogalmazhat:

Az Operettszínház munkájának mindig külön jelentőséget adott az, hogy soha nem valami elvont művészi szempontot igyekezett megvalósítani, hanem meghatározott politikai és kultúrpolitikai célokat tűzött maga elé és ezekért művészi eszközökkel harcolt.. [...]<sup>55</sup>

A csatát megnyerte a műfaj és Gáspár, s Hont Ferenc 1950-es naplóbejegyzése felől is egyértelmű: a támadások ideológiai problémája a régi rendszer sztárjainak szerepeltetése, s nem a dramaturgiai munka színvonala. Hont a bemutató után két héttel írja: „megnéztem az átdolgozott *Gerolsteini nagyhercegnőt*. Kitűnő komikusok kínlódnak. Miért kell ma képletesen támadni az amerikai imperializmust? S ha már pamflet, miért nem viszik következetesen keresztül minden alakra, kivéve a pozitív figurákat?”<sup>56</sup>

1950. áprilisban a *Gerolsteini hercegnő*vel a színház már a 100. előadásnál tart, minden este 7-kor, vásár- és ünnepnap fél 3-kor játsszák.<sup>57</sup> Négy évvel később ezt a

<sup>54</sup> GÁCH 1949.

<sup>55</sup> SEMSEY 1954, 17.

<sup>56</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 82. (1950. január 29.)

<sup>57</sup> Az *en suite* játékból majd a *Szabad szél* váltja le 1950. május 6-án. OSZK SZT Színlaptár, Fővárosi Operettszínház.

sikert a politikai üzenetnek tudja be egy pártösszegzésen a dramaturg, Semsey Jenő.<sup>58</sup>

Az előadás a színháztörténeti emlékezetben legerősebben a vitájával van jelen. A *Gerolsteini vita*, majd *csata* néven ismert jelenség a színházi emlékezetpolitika működésének modelljévé vált, talán azzal a céllal is jött létre. Az átlag munkásember néző, a felelős elemző, a kultúrpolitikus, az állami vezetők mind, együtt rakják össze azt az esztétikai elvárásrendet, mely négy hónappal az államosítás utáni színházi közéletben beszédmóddá kezd válni. A *gerolsteini vita* a zenés színházi realista formakánon megfogalmazásának első mozzanata.<sup>59</sup> Cikkekben, vitákban, leiratokban összegzi a zenés színházi szakma krémje, hogy az azonosulás, a szerepfelvétel, a rögzített dramatikus szöveg elengedhetetlen alkotástechnikai eleme az ideológiai közösség létrehozásának, az értő szimpátia kiváltásának. A *csata* egyrészt a kritikai felületeken látható támadó és védekező lépésekből, másrészt a kortársaknak láthatatlan, de a városi legendáriumban talán erősebben érezhető, s mindenképpen tudott felsővezetői tisztázó beszélgetésekből, kihallgatásokból áll. A *gerolsteini vita* levéltári dokumentumai felrajzolják, miként működik a kritikai beszéd irányítása.<sup>60</sup> Mivel az államosítás utáni nagyoperett-átiratok értelmezői keretei ismeretlenek, az üzemi dolgozók nevezhetnek az előadáson, a kritikák várákozón leíróak, a szakmai közeg a páholyokban értékel, s szóbeli elítélő és kirekesztő kritikájuk azonnal védekező lépésekre kényszeríti az Operett vezetőit.

A csata befogadásesztétikáinak tűnik, pedig határozottan politikai és ideológiai. A vitát a nyilvánosság előtt dokumentáló kritikákból látjuk,<sup>61</sup> hogy a (mintanéző) munkáskádereknek gondot okoz a zenés színházi szerepjáték, pontosabban mindennek egyeztetése a sztanyiszlavszkijos azonosulási formákkal. A sokszor csak kirendelt katonákból vagy munkásbrigádokból álló közönség sosem találkozott a

---

<sup>58</sup> SEMSEY 1954, 12.

<sup>59</sup> Az előadás egyik ikonikus képe a finálé hangulatát rögzíti. Itt Honthy Hanna (kiéheztetett Anna királynőként) jóízűen kolbászt falatozik a Petress Zsuzsa és Homm Pál játszott parasztfiatalokkal. Fotó: MTI, Kálmán Béla (1950). Forrás: PIM–OSZMI, 58.547.9.

<sup>60</sup> GÁSPÁR Margit levele Rákosi Mátyásnak 1950. január 18-án, BERCZELLER Antal főosztályvezető jelentése RÉVAI Józsefnek 1950. január 27-én, RÉVAI annotációja RÁKOSINAK 1950. január 31-én. MNL\_OL\_276. f\_65. cs\_335. ő. e.

<sup>61</sup> GÁCH 1949, M.B.B. 1950, B.B: 1950, [N. N.] 1950.

műfajjal,<sup>62</sup> s ha ismerősnek találja is a zeneileg könnyed dallamok dramaturgiáját, a valóság referencialitását keresve elbizonytalanodik.<sup>63</sup> Ez az éppen formálódó államszocialista színházi kritika Latabárt például minden szerepben azonosnak látja, olyannak, aki nem fejlődik.<sup>64</sup> Gáspárnak igazgatóként és ideológusként elsősorban azt kell megfogalmaznia és széles körben terjesztenie, hogy a zenés színház műfaja a szerepköri állandóságot sajátosságként hordozza. (Nem véletlenül nem említi a szerepköröket 1949-es tájékoztató könyvében, *Az operettben*.) A zenés színházban a kiérlelt táncosság, a bravúros abgang-technika, az élckészség, a megkonstruált test, a mozgás saját karakterológiája mind-mind olyan érdem, mely évtizedes gyakorlást igényel ugyanabban a szerepkörben.<sup>65</sup> Mivel a szocialista színészi munka az állandó változást fogadja csak el kiemelkedőnek, ezzel néz szembe a társulat a vita kezdetétől.

A realista játéknelv témája a kritikai mellett a szakmai térfélen is megjelenik. A Színházművészeti Szövetség I. Konferenciáján 1950-ben Apáthy Imre, az Operett főrendezője és Gellért Endre, a Nemzeti rendezője az operettes szerepköri alakítástechnikát sztárkultusznak véli, s mint polgári ideológiai ballasztot akarja kidobni a játékból. Gellért úgy látja: „A sztár mindig csak önmagát adja, nem a színész bújik bele a szerepbe, hanem a szerep a színészbe.”<sup>66</sup> A vita elítéli a polgári múlt színházi formanyelvét, a retorika azonban megmarad a polgári erkölcsös udvariasság kereteiben. A polgári etikett tehát a szocialista közerkölcsöket is áthatotta, így a hatalomban lévő nő (Honthy mint nagyhercegnő) helyett a beosztott férfit (Felekit, mint tánctanárt) támadták.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> „Tiltakozó munkásgyűléseket szerveztek, hogy leparancsolják Latabárt a színpadról. [...] olyan nagy volt az Operett körül a veszély, hogy több színiigazgató lefogadta, a színházat egy hónap múlva bezárják.” SESZTÁK 1986, 28–29.

<sup>63</sup> Az „újrajátszás gesztusa felmutatja a színházi reprezentáció referenciájának manipuláltságát.” KISS 2014, 86.

<sup>64</sup> HELTAI 2012, 71.

<sup>65</sup> SUGÁR 1993, 73–74.

<sup>66</sup> APÁTHY: „...ezt operett színészeinknél még külön kívánom hangsúlyozni: igen sokszor vannak színészek, akik a színpadi hatást előbbre helyezik a művészi igazságnál, a szerepépítésnél kívülről befelé haladnak, feldíszítik szerepüket, mint a karácsonyfát.” GELLÉRT: „A múlt színháza minden megnyilvánulásában a polgárságot akarta kiszolgálni. Célja a polgári életforma dicsőítése és stabilizálása volt. Művészetével egyrészt akarva, nem akarva hozzájárult a fasiszta metely elterjesztéséhez, másrészt a hazug l’art pour l’art elvek gyakorlati megvalósításával az öncélú szórakoztatásra nevelt.” SZMSZ 1950, 107.

<sup>67</sup> Gáspár Margit arról ír Rákosi Mátyásnak 1950. január 18-án, hogy Feleki szerepe rossz, ezért nem szereti játszani, ezért látszik rossznak. GÁSPÁR-lelél 1950.

A *Gerolsteini vita* politikai kontextusát rejtett szálak szövevénye takarja. Rákosi Mátyás levéltárban őrzött irataiból a nyilvános, esztétikai jellegű bírálatokon túli mozzanatok is felsejlenek, ezek reakcióval, ellenforradalmi buzdítással vádolják az előadás létrehozóit, mely komolyabb vád annál, mint hogy nem tudnak játszani. A Rajk-per után pár hónappal többen (maguk között beszélgetve, de mondataik azonnal jelentve, leírt információvá válva) úgy vélekednek, hogy a mű „maga az ellenforradalom, botrányos és feltétlenül be kell tiltani”.<sup>68</sup> Indoklásként a darab pozitív hőségnek, Péter közlegénynek egy mondatát idézik, aki a bírósági tárgyalásán állítólag Rákosi egy szintén bírósági perben elhangzott mondatát kiáltja a hercegeknek: „Én nem védekezem, én vádlok!” A fent idézett történet igazi nagyoperetti finálét kap: pár hónappal a Rajk-per után színpadra állítani egy idiotizmust képviselő rezsim működését – bátor és botor mozzanat egyidejűleg. A Marshall- és a Bratschild-terv azonossága metaforikus, miként az offenbachi zenemű történetének számos eleme annak nézhető. Van itt közlegényből azonnal tábornokká előlépő katona, koncepciós per, koholt vád, összeesküvés, minden.

A támadások a szakmai bemutatóval kezdődnek,<sup>69</sup> ezután Gáspár az előadás dramaturgiai dinamizmusát a politikai valóság mezejére lépteti és levelet ír Rákosinak. Ez a levél a szenvedélyes és felelős direktor őszinte és kétségbeesett áriája: segítséget kérve magára vállal minden dramaturgiai hibát. „Ha ez a munka az ő igyekezetük ellenére mégis káros, akkor én látok rosszul valamit, én vittem félre őket. Kérem, Rákosi elvtárs, ítélkezzék felettem.”<sup>70</sup> A *Gerolsteini csata* pár hétig tart, Révai személyesen tekinti meg az előadást, s elég hamar döntenek:<sup>71</sup> a Rákosi-perbeszédben elhangzó mondatot ki kell húzni, de ideológiailag helyes úton jár a színház.

Az előadás hatástörténetének sajátossága egy 1957-es Farkas Zoltán-operettfilm,<sup>72</sup> mely a *Gerolsteini kaland* címet viseli, s dramaturgiai példát kínál az

<sup>68</sup> MNL\_OL M-KS 276. f. 65/335. ő. e.

<sup>69</sup> PÜNKÖSTI 1993, 16.

<sup>70</sup> GÁSPÁR-levél 1950, 3.

<sup>71</sup> „Egy hét múlva eljött Révai József miniszter, a művészeti és irodalmi élet akkori főideológusa. A ház megdermedt, amikor a díszpáholy mélyén megcsillant Révai komor szemüvege. Felment a függöny, Latyi »Bumm«-tábornok parádés szerepét játszotta. Révai előbb elmosolyodott, aztán harsogó kacagásban tört ki, utána állandóan le kellett venni a szemüvegét, mert folyt a könnye a nevetéstől.” SESZTÁK 1986, 29.

<sup>72</sup> A film szereposztása: Antónia nagyhercegnő: Házy Erzsébet, Martin nagyherceg: Darvas Iván, Klotild: Kiss Manyi, Bumm Alfonz kancellár: Feleki Kamill, Al’Paca: Timár József, Anasztázia: Lázár Mária, Árgus rendőrfőnök: Szabó Ernő, Federik kocsmáros: Gózon

átírások operettes szabadságára. A film az 1956-os forradalom utáni operettszínházi viszonyokról is képi emléket állít, s felidézi, miért nem a *Gerolsteini* lett a szocialista nagyoperett sikeres belépője annak ellenére, hogy az előadás 1950 januárjában a kulturális fordítás remek példáját, az átírt szocialista operett műfaját hozza létre az államszocialista színházban. Ez a műfaj jelen idejű, fordíthatatlan, értelmezhetetlen, igazi politikai színház. Ne feledjük, hogy az 1950-es bemutató műsorfüzete is politikai kabarénak nevezi az operettet. A paródia egyszerre szólt a műfajnak, de a sztároknak is: ez Gáspár Margit színházvezetői tette: megmentette a sztárokat a műfajjal együtt. Primadonnával, bonviván nélkül, táncoskomikusokkal.<sup>73</sup>

---

Gyula, Olivia: Szemes Mari, Marie: Váradi Hédi, összeesküvő: Basilides Zoltán, Ágens: Garas Dezső, Börtönőr: Peti Sándor.

<sup>73</sup> MOLNÁR GÁL 1982, 417.

## Gellért Endre: *Ványa bácsi*, 1952

Gellért Endre 1952-es *Ványa bácsi* rendezése a magyar realista színház csúcsteljesítménye, generációk emlékezetében is olyan hibátlan remekműként él, mely legendáriumát képes kiterjeszteni az esztétikai észlelés felületéről a társadalmi szerepértelmezés kereteire. Az előadás emlékezete szinte politikai színházi megfogalmazásokká formálja a Rákosi-korszak kemény éveiben a lét elviselhetetlen terhéreől beszélő előadást.

**Cím:** Ványa bácsi

**A bemutató dátuma:** 1952. április 9.

**A bemutató helyszíne:** Katona József Színház (a Nemzeti Kamaraszínháza)

**Rendező:** Gellért Endre

**Szerző:** Anton Pavlovics Csehov

**Fordító:** Háty Gyula

**Dramaturg:** Benedek András

**Díszlettervező:** Pán József

**Jelmeztervező:** Laczkovich Piroska

**Társulat:** Nemzeti Színház, Budapest

**Színészek:** Balázs Samu (Szerebjakov), Lukács Margit, Szörényi Éva (Jelena, szerepkettőzés), Mészáros Ági (Szófja <sup>1</sup>), Vízvári Mariska, Ürmösy Anikó (Vojnyickája, szerepkettőzés, 1960-ban Gombaszögi Frida), Maklár Zoltán (Ványa bácsi), Bessenyei Ferenc, Major Tamás (Asztrov, szerepkettőzés), Gózon Gyula (Tylégín), Pártos Erzs (Marina), Radó Béla (háztiszt, Csillag János 1960-ban).

„Huszonöt esztendeje kérődzik kölcsönként gondolatokon realizmusról, naturalizmusról és más badarságokról.”<sup>2</sup>

### Színháztörténeti kontextus

A *Ványa bácsi* kiemelkedését több mozzanat segíti elő, közülük is a legfontosabb a rendező, Gellért Endre *Nyugatos* szocializációja, a Néphadsereg Színházaként

---

<sup>1</sup> Rendezőpéldányban Szófja (Szónya), OSzMI adatlap: Szónja.

<sup>2</sup> VÁNYA 1952, 7.

vegetáló Vígszínház ingatag intézményi státusza, a korábbi csehovi szövegváltozatok népszínműves zavarossága, s végül a Nemzetiben anyanyelvként beszélt, Hevesi Sándorhoz köthető játékmód realizmusa. 1952-ben Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezője, pozíciójából adódó feladata a repertoár összeállítása, eleget kell tennie annak az elvárásnak, mely a magyar klasszikusok és kortársak mellett a szovjet drámairodalom kiegyensúlyozott jelenlétét is igényli. A Nemzeti 1951–52-es évadának bemutatói<sup>3</sup> két Shakespeare, egy-egy Molière és Shaw, három kortárs magyar dráma, egy cseh és csak egyetlen szovjet művet sorakoztatnak, igaz, abban az egyben Sztálin is jelentős szerepben jelenik meg.<sup>4</sup> Csehov az ideológiai elvárásrendben szovjet drámaírónak számít, a játéknyelvet meghatározó Sztanyiszlavszkij-féle iskola alapszerzője, tehát 1952-ben a Csehov-játszás politikai lehetőség a szovjet drámai korpusz jelenlétének érzékeltetésére, miként egy programszinopszis összegzi:

Csehov, a nagy orosz író (1860–1904) egyike az orosz realista drámaírás megteremtőinek. »Ványa bácsi« című darabja a kapitalizmus kialakulásának viharában szédülten kapkodó orosz földbirtokos úriosztály erkölcsi züllését, bomlását vetíti elénk. Az élősd, önző áltudós Szerebjakov professzor és családja elfulladt, gyilkos dühvel marják egymást, amikor úgy érzik, talpuk alatt meginog a birtok, a föld. Mindannyian vesztüket érzik a feltörő kapitalizmus bűzös mocsarában, amely már szelével is rothasztja őket. Csehov páratlanul éles emberábrázoló készsége, művészetének teljessége nyilvánul meg a Szerebjakov-kúria pusztuló világának kíméletlenül leleplező reális rajzában.<sup>5</sup>

Gellért a Nyugat és Kosztolányi feltétlen Csehov-rajongásán szocializálódott. Kosztolányi családi barátként beszélte Gellért Endre szülei generációjának azt a nyelvét, mely impressziókban fogalmazva érzéseket, hangulatokat tud átadni. Ennek is kiemelkedő mintája az 1920-as *Ványa bácsi* bemutató után írt több cikk, melyben Kosztolányi átszellemülten üdvözli a realista színház valóságát a színpadon. „Nincs se komédia, se tragédia. Valami felemás keveréket ad az élet. Lelkünkbe pedig egy

---

<sup>3</sup> Shakespeare: *Szentivánéji álom* (Major Tamás), Illyés Gyula: *Ozorai példa* (Gellért Endre), Molière: *A Fösvény* (Major Tamás), Csehov: *Ványa bácsi* (Gellért Endre), Visnyevszkij: *Feledhetetlen 1919* (Major – Barta Zsuzsa – Marton), Háry Gyula: *Erő* (Marton Endre), Shakespeare: *Hamlet* (Gellért–Major), Shaw: *Warrenné mestersége* (Major–Vadász), Urbán Ernő: *Tűkeresztység* (Major Tamás), Cach: *Viadukt* (Marton Endre).

<sup>4</sup> Gábor Miklós Kossuth-díjat érdemel az alakításért.

<sup>5</sup> [N. N.] 1952, 7. Szinopszis a színlap alá tördelve.



hang bűg: ilyen az élet.”<sup>6</sup> Kosztolányi Csehov zsenialitását ismeri el, mert a Vígszínház könnyedebb szövegekhez szokott társulata, mely „könnyű és csillogó játékokon koptatta tehetségét”,<sup>7</sup> most hatásos nyelvet beszél, közülük legfőképp Varsányi Irén és Gombaszögi Ella, Szonja és Jelena emelkedik ki. Kosztolányi azt látja, hogy a színész és a szöveg együtt érheti el, hogy drámákat játszanak, ne csak darabokat, s felőle egyértelmű meglátás, hogy „mihelyt költő munkáját játszották”, kiderült: „elsőrangú emberalkotók”.<sup>8</sup>

Az impresszionista színházi kritika az *ambiance* megteremtését tartja elsődlegesnek, s a Sztanyiszlavszkij-rendezté turnésorozat előadásai hordoznak olyan mintát, mely megerősíti a Vígszínház saját játéknyelvét is. A *Színházi Élet* 1924-es őszi számai<sup>9</sup> összegzik a Csehov-játszás hatásmechanizmusát, s Kosztolányin kívül Márkus Emília, Móricz Zsigmond és Sebestyén Károly ír a *Cseresznyéskert* jelentőségéről. Móricz az előadást és a darabot is „a miliőfestés csúcának” nevezi „úgy meg van hatva”, hogy „szégyelli gyöngeségét és nem mer maradni”.<sup>10</sup> Mire a Moszkvai Művész Színház elér nemzetközi turnéján Budapestre, a Vígszínház már saját Csehov-nyelvet beszél. A *Ványa bácsi* (1920),<sup>11</sup> A *három nővér* (1922), az *Ivanov* (1923) és a *Cseresznyéskert* (1924) az „élet parfümé”-t<sup>12</sup> hinti szét a nézőtéren, de ez a parfüm a magyar polgári középosztály illatától nehéz, nem az orosz falvakétól. Kosztolányi a miliőfestést összeköti a színházi realizmus koncepciójával, s a realista művészet feladatát fogalmazza meg Csehov kapcsán, hiszen itt „a nézők pedig nemcsak mulattak, szórakoztak, tapsoltak, de éltek, továbbélték itt az életüket, és megacélozottan jöttek ki a színházból”.<sup>13</sup> Gellért Endre gyermekkori, eszmélő lényének esztétikai preferenciája ez a színházi realizmus. S a róla folytatható impresszionista fogalmazás is nevelődéséhez tartozik, hiszen tizenévesen, ha nem is látta az előadásokat (az archívumokban, írásaiban, leveleiben nem leltem nyomát), a családi nyelv hordozza ezt a kulturális mintázatot. Kosztolányi a *Ványa bácsi* 1920-as nézőiről azt írja:

---

<sup>6</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 326.

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 326.

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 326.

<sup>9</sup> *Színházi Élet*, 1924. szeptember 21–27. 7–8.

<sup>10</sup> *Színházi Élet*, 1924. szeptember 21–27. 7–8.

<sup>11</sup> A siker okán Hegedüs Gyula fizetését Faludi Gábor, a Vígszínház igazgatója 20 000 koronával megemelte. BÁNOS 1970, 27.

<sup>12</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 327.

<sup>13</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 327.

A színpadon pedig látnak egy koholt alakot, mely nem egyéb, mint láztól felzaklatott agyvelő víziója, egy íróasztali lámpa éjszakai délibábja, mégis hisznek benne, félretéve a saját életüket foglalkoznak vele egész estén át, aztán másnap is beszélnek a sorsukról, meghatottan.<sup>14</sup>

Gellért 1952-es rendezésében dominál az íróasztal éjszakai lámpája, előadásáról évtizedek múltán is meghatottan emlékeznek meg könyvek, memoárok sorában kortársai. Gellért tehát a Nyugattal nő fel, kezdő színészként a Vígszínházban gyakorlalkodik, a háború utáni Nemzeti nagygenerációjával dolgozni pedig a munkája. Egyesíti saját tapasztalatában a leginkább rivalizálással jellemezhető két nagy színházi gyakorlatot, melynek egyik látható felülete (a kortárs szerzők és Shakespeare mellett) a Csehovért folytatott elsőbbség. A két nagy (végül is) nemzeti repertoárt működtető színház harca Csehovért és a Csehov-játszás eltérő értelmezésének kanonizálásáért 1901-től követhető.<sup>15</sup> A Jób Dániel<sup>16</sup> és a Hevesi Sándor vitte két társulat kezdetektől versenyez saját Csehov-értelmezésének sikerért, a húszas évek szériái azonban egyértelműen a Vígnek kedveznek. Sztanyiszlavszkij Művész Színháza is az Operettszínházban és a Vígben tölti turné heteit 1924 és 1925-ben.<sup>17</sup> Nincs adatunk arról, vajon a turnészervezők a Fellner–Helmer tervezte épületegész térakusztikájához és méretéhez ragaszkodtak, esetleg a jól megcsinált vígjátékokat preferáló közönség ízléséhez, de a vendégszínházok pár évtized elmúltával tapasztalható játéknyelvi következménye, hogy a Csehovot és drámáit inkább a vígjátékgyománnyal gyakorlatához köti a magyar kortársi értelmezés. A Vígszínház magánszínházként az első háború utáni években is konjunktúrában üzemel, a vezetői színészeit jobban fizeti, mint a Nemzeti. Így csak pontos lehet Kosztolányi meglátása, hogy „(e)lfeleltük személyeiket, és azokra gondoltunk, akiket ábrázoltak”,<sup>18</sup> mert a legnagyobb színészegyenlőségek játszanak Jób színházában. A Nemzeti 1935-ben, Németh Antal puccsszerű pozícióba lépésével alakítja át társulatát. A legjobbak szerződnek Némethhez, de a botrányosan eltávolított igazgatóval, Hevesi Sándorral ellentétben Németh Antalt Csehov nem érdekli, nem folytatja az 1930-ban a Nemzetiben

<sup>14</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 325.

<sup>15</sup> ZÁGONYI 1984, 304–334.

<sup>16</sup> JÓB 1954, 280.

<sup>17</sup> ALPÁR 1993.

<sup>18</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 327.

bemutatott *Sirályt* további Csehovokkal. Mindez szinte kizárólagosan a vígszínházi játéknyelvhez kapcsolja Csehovot.

A második háború utáni években a Nemzetiben Gellértnek mindemellett azzal is szembe kell néznie, hogy van valami, ami a Csehov-kultuszt ennél erősebben befolyásolja, s ez a századelő általános szövegkiadási anomáliája, mely a teljes 20. századi Csehov-értésre kihat. A második háború előtti Csehov-játszás a szövegkiadásoktól valamennyire független keretekben kínált befogadói értelmezést, például Kosztolányi legendás *A három nővére* 1928-ban olvasható a *Színházi Élet* mellékleteként,<sup>19</sup> de Zágonyi Ervin kutatásait követve tudhatjuk,<sup>20</sup> hogy mind a vígszínházi példány, mind a német eredeti más-más szövegvariánst használt. A húszas évek szerzői jogait és szabados színházfilológiai apparátusát ismerve megalapozottan mondhatjuk, hogy Csehov annyira bírt eredeti szöveggel, mint egy operettlibrettó. Ez a maszatosan autorizált szerzőség magyaros Csehov-szövegeket hoz létre, s ennek a magyarrá vált Pavlovics Antalnak a sikerét a naturalista életképek – a népszínművek ismertségének okán – csak erősítik.

Gellértnek olyan szövegek állhatnak rendelkezésére, melyek a századelő színháznyelvi normáit fordítják dialógussá, olyan példányok, melyek a vígszínházi játékgyakorlat naturalista ritmusát mutatják. Látható, hogy Csehov fordítói és színházi domesztikációja Tóth Ede, Csiky Gergely, Szigligeti dramaturgiai mintájára készül, s egyértelmű, hogy az 1920-as előadás erre a népszínműves-naturalista hagyományra épül. „Gombaszögi Frida és Hegedűs Gyula első felvonásbeli nagyjelenete úgy zárult, illetve maradt félbe, hogy a színpadra egy kotlóstyúk sétált be tucatszámú kiscsibével. A bemutatón – nyilván valami félreértés vagy félrehallás következtében – ez az állatsereglet két mondattal hamarabb érkezett, vagyis nem várták be a végszót. Erre a két színész – meglepetésében – elhagyta az utolsó mondatokat.”<sup>21</sup> Az a két mondat, mely kimaradt a városi legendárium őrizte naturalista életképből, így hangzik:

Jelena Andrejevna: Halkabban! Még meghallják! (*A ház felé indul*)

Vojnyickij: (*mögötte halad*) Engedje meg, hogy beszéljek a szerelemről, ne üzzön el – már ez is boldogságok boldogsága lesz nekem...

<sup>19</sup> CSEHOV 1928.

<sup>20</sup> ZÁGONYI 1984, 304–334.

<sup>21</sup> BÁNOS 1970, 27.

Jelena Andrejevna: Kínos...<sup>22</sup>

A szövegkiadásokat tekintve Csehov drámái egészen 1950-ig nem könnyen hozzáférhetők,<sup>23</sup> miként Sztanyiszlavszkij írásai sem. Az évadtervezéseket a repertoáremlékezet vezeti, nem feltétlen a szöveg ereje. Így használja a Vígben Marton Endre 1947-ben *A három nővér*hez rendesen átdramatizálva a Kosztolányi-változatot, Gellért pedig a Nemzetiben 1948-ban Tóth Árpád 1924-es, kiadatlan *Cseresznyés kertjét*. A szabad forrásfelhasználás, a németből fordított orosz két nyelvi kultúrán közvetítve (orosz és német), két domináns színházi gyakorlaton át dramatizálva (Hevesi és Jób) a realizmus szabadon konstruált és értett közegét hozza a Nemzetibe. Csehov szövege az államosítás éveinek ideológiai bizonytalanságában a szocialista realista művészi gyakorlat kötelező elemévé válik, miközben húsz-huszonöt éves nyelvi-gondolati kliséket és színpadi fordulatokat őrző szerkezetet hordoz. Ennek vet véget a *Drámák* gyűjteményes kiadása 1950-ben.<sup>24</sup>

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

A Rákosi-korszakban a Nemzeti repertoárja ideológiailag látványosan szabadabb, mit a többi színházé. Az igazgató, Major Tamás túl van 1949-es pártiskolai kötelező tanulmányain,<sup>25</sup> heves és elkötelezett kommunikációja tereli a figyelmet a bemutatókról. Major tisztséget visz a pártvezetésben, a színház érdekeit kommunista napi harcokban érvényesíti. Mind a kortársak, mind a memoáremlékezet rögzíti: a színház művészeti ügyeit Gellért vezeti.<sup>26</sup> A Nemzeti aranykora az államszocialista kulturális működés kialakulásának éveiben ennek a művészi-politikai felállásnak köszönhető. Ugyan Major ekkor még komoly csatákat veszít a filozófiai és pártapparátusban is jártasabb, nemzetközi elismertséggel bíró komoly tudóssal, Lukács Györggyel szemben, hiszen a *Tragédiát* még további három évig nem tűzheti műsorra, de a Lukács-kísérés megmarad jó szándékú

<sup>22</sup> CSEHOV 1978, 419. Makai Imre fordítása.

<sup>23</sup> Spiró György az 1980-as évekre teszi a jobb szövegkiadást. SPIRÓ 2012.

<sup>24</sup> CSEHOV 1950.

<sup>25</sup> KOCSIS L. 1987, 67.

<sup>26</sup> MOLNÁR GÁL 1977, LENGYEL 2017, 126–145.

ideológiai felügyeletként. Ez annál is érthetőbb, mivel Lukács Csehov drámáit „belülről is mozdulatlanak”<sup>27</sup> látja korai írásában. Igaz, 1911-ben ő is csak német fordításokon és csak olvasmányélményeken keresztül ér el a dramatikus történetekig. Későbbi véleménye nem befolyásolja a nemzeti repertoár Csehov-fejezetét, bár moszkvai, majd alma-atai száműzetése alatt épp a Csehov-fordító Háy Gyula baráti társaságát élvezzi.<sup>28</sup>

Ez a repertoárszerkesztési elvárás legfőképp nyelvi óvatosságot igényel a főrendezőtől. Gellért Endre ugyan Kosztolányi kritikáin és elemzésén nőtt fel,<sup>29</sup> célszerű azonban a Nemzeti sikeres házi drámaíróját, az oroszul remekül tudó, Moszkvából 1945-ben, tíz év száműzetés után hazaért Háy Gyulát felkérni az új változat elkészítésére. Így lesz az új kurzusnak friss fordításában új *Ványa bácsi*-szövege. Háy 1952-es politikai súlyára erősen szükség van. Az 1920-as bemutató utáni Kosztolányi-kritika három évtized múlva is értelmezői felszín kínál a nemzeti gyász, a feldolgozhatatlan Trianon-letargia felidézésére. Kosztolányi egy uszító kurzuslapban „nagy erővel beszéli ki még friss fájdalmát”,<sup>30</sup> s mind Asztrov, de legfőképp Ványa alakja ennek a modern nemzeti fájdalomnak és tehetetlenségnek vált halvány, de észlelt allegóriájává. Jób Dániel fordítása<sup>31</sup> mindegyre igen finoman ráerősít, amikor a dráma lezárásakor Szonja így nyugtatja Ványa bácsit: „Én hiszek, bácsi, forrón, szenvedélyesen hiszek az egy, élő igaz Istenben...”<sup>32</sup> A Vígszínház Csehov-sikereit túlzás lenne az irredenta magyar hiszekegyhez kapcsolni, bár a játék megidézi az 1920. június 4-i trianoni békeszerződést. A Vig műsorpolitikáját és geopolitikai pozícióját elemezve<sup>33</sup> inkább a még feldolgozhatatlan traumán túlmutató, gazdaságpolitikai megfontolások engedték szabadjára a mondatot. A Csehov-szöveg a munka-metaforára koncentrálna így hangzik:

Mit csináljunk? Élni kell! (*Szünet*) És élni fogunk, Ványa bácsi. Végigéljük a napok, az esték hosszú-hosszú sorát; türelmesen elviseljük a megpróbáltatásokat, amelyekkel sújt a sors; nyugalmat nem ismerve dolgozni fogunk másokért most

<sup>27</sup> LUKÁCS (1911) 1978, 218.

<sup>28</sup> HAY 1990, 307–316.

<sup>29</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 560., 323–324.

<sup>30</sup> ZÁGONYI 1984, 310.

<sup>31</sup> CSEHOV 1920.

<sup>32</sup> GYERGYAI 1968, 175.

<sup>33</sup> MAGYAR 1993.

is, öregkorunkban is, ha meg üt az óránk, békésen meghalunk, és ott, a síron túl, majd azt mondjuk, hogy szenvedtünk, sírtunk, sok volt a bánatunk, és az isten megsajnál bennünket, és mi ketten – te meg én, drága bácsikám – megérjük ott a gyönyörű szép, fényes életet, örülni fogunk, meghatott mosollyal tekintünk vissza majd mostani boldogtalanságunkra - és megpihenünk. Én hiszek ebben bácsikám, forrón, szenvedélyesen hiszek... (*Letérdel előtte, karjára hajtja fejét; kimerült hangon*) Megpihenünk.<sup>34</sup>

Gellért sikerének is köszönhető, hogy a munka lesz a Csehov-drámák előremutató és túlélő mozzanata, az a munka, mely a drámák jelen idejében sosem kerül elénk. 1952-ben a háborús újjáépítések és a rendszer felépítése még elviselhetetlen munkával jár, s láthatóvá kell tenni ennek a munkának a művészi oldalát is. Az ország építésének heroizmusa a munkát a termelésben láttatja, s a színház a termelési viszonyok dramatizálásán és a termelési drámák bemutatóján túl a mennyiség fogalmával tud lépést tartani az építő retorikával. Ennek egyik része a számos bemutató, másik része pedig a munka fogalmának átértelmezése.

A színház igazgatója, Major Tamás egy konferencia-felszólalásában fontosnak tartja előrebocsátani az előadáshoz az alábbi munkanarratívát:

Bessenyei elvtárs azt mondta, hogy abban a megtiszteltetésben részesült, hogy Leningrádban bent jártak Cserkaszov öltözőjében. Kérdezték tőle, hogy mivel foglalkozik, és az előtte álló megoldandó feladatoknak olyan tömegét sorolta fel, hogy összezsápták a kezüket és megkérdezték tőle, mikor pihen. Cserkaszov azt felelte: »Az ember életének egyetlen értelme van, a munkája és annak eredményei, mellyel népét szolgálni tudja.« Hogy a mi művészeink is ebben az irányban fejlődjenek, azért is nagyon nagy hálát érzünk a szovjet művészet iránt.<sup>35</sup>

A munkanarratíva értelmezői felhőt duzzaszt a *Ványa* fölé, s valamelyest takarja azt a gellérti tudást, hogy a teljes csehovi dramaturgiában a munka vagy vágyott cél vagy elviselhetetlen teher. Az 1952-es *Ványa bácsiban* a munkához mint életformához való összetett viszony a karakterterkép egészét beszínezi, itt a munka különös dramaturgiai pozíciót kap: nem egyszerően a henyélés és robotolás kerül egymással szembe, mely a régi és az új rend változásának szükségszerűségét hozza

<sup>34</sup> HAY Gyula *Ványa*-fordítása, miként életművének egésze, hirtelen törlődik a közösség gyakorlatából, amikor az író 1957-ben letartóztatják. Fordításait átfordítják, bár jelentős megoldásait meghagyva, azért emlékeznek rá. A *Ványák* történetében majd csak 1970-ben, Horvai István veszi elő újra szövegét.

<sup>35</sup> MAJOR SZU, 1948, 6.

magával (ez a Marton Endre rendezte *Cseresznyéskert* 1947-ben). Ebben a drámában mindenki dolgozik, de senki nem látja, így nem érti a másik munkáját, a néző pedig nem látja senkiét sem. Gellért előveszi a *Ványát*, s négy órán keresztül lassan, aprólékosan, szinte csoportterápiában végigmondhatja a szereplőkkel, mit jelent nekik a munka. Asztrov egyetlen körorvosként alkohollal doppingol, hogy elviselje a tífuszjárványt, a sikertelen műtéteket, a halált. Ványa és Szófja a gazdaság ügyintézői, könyvelnek, adminisztrálnak, viszik a birtok ügyeit. Vojnyickaja a nagy háztartást felügyeli több cseléddel. Szerebjakov művészeti író, professzor. Ez a művészeti írás azonban megfoghatatlan, mert egyrészt nem kap hangot, nem vokalizálódik a dráma jelenében,<sup>36</sup> ráadásul Csehov az írás terét is vagy távoli messzeségbe (Szerebjakov városába) vagy távoli szobák éjszakai sötétségébe száműzi, harmadrészt pedig a szerzőséget is bizonytalanná teszi (Ványa és Szófja fordítanak és másolnak Szerebjakovnak). A munka nem látható, mégis oly mértékben megnyomorítja a szereplőket, hogy a Csehov felett álló Sztanyiszlavszkij autoritása és a szocialista realista színházesztétika védőernyője takarja csak el Gellért állításait: Asztrov alkoholista, Ványa neuraszténiás, Szerebjakov autista, Jelena golddigger, Szófja és Vojnyickaja pedig súlyos affektív zavarokkal küzd.

Gellért a négyórás előadásban időt ad a mondatoknak, s meglehet, az előadás vizuális kerete a századelő tipizált *oroszágát* festi a néző elé, a magyarul a magyar sztárszínészekről Budapesten elhangzó mondatok az 1952-es közélet *magyarságát* mutatják abban a formában, ahogy a realista színházi hagyomány ezt hordozhatja. Gellért dramaturgiai döntései a rendezőpéldányon és a fennmaradt ügyelőnaplón követhetők, így látjuk, hogy az új Háy-fordítás nyelvi közvetlenséget és mondattani egyszerűséget hoz a szövegbe. A fordítás csak annyira oroszoskodik, amennyire feltétlen jelezni kell, tehát megtartja a bátyuska formulát, vodkát isznak, s szeretteiket többnyire franciául szólítják: Vojnyickaja a lány Maman, Szófja a becéző Sophie-t kapja. Ebben a nyelvi közegben azonban Asztrov Jelenát magyarosan tetszikeli, ettől falusibb az orvos, és közvetlenebb a lerochanása: „Én, persze, a férjéhez jöttem. Azt tetszett írni, hogy nagyon beteg.”<sup>37</sup>

Gellért és Háy dramaturgiai döntéseit a munka definícióján felül a realizmus megfogalmazásának nyelvi összetettsége terheli. Gellért otthonról Kosztolányi szómágiáját örökli: „Mert az emberek – még az oroszok sem – beszélnek így, a

<sup>36</sup> Ellenben Trigorin és Trepljov mondataival a *Sirályban*.

<sup>37</sup> VÁNYA 1952, 9.

valóságot csak egy nagy költő hazudhatja ilyen összefogónak, ilyen nagyszerűnek, a legnemesebb realizmus bűvös eszközeivel.”<sup>38</sup> A legnemesebb realizmust, Háy nyelvhasználatát elemezve, leginkább Gorkij Csehov-levelei árnyalják. „Okvetlenül szükséges, hogy a jelenlegi irodalom kissé szépítse az életet s milyet hozzáát – az élet megszépül...”<sup>39</sup> A bemutatóról szóló gyors kritikák is Gorkijban lelik fel az előadás ideológiai kontextusát, s felidéznek, mit is mondott ötven évvel korábban Gorkij a darabról.

(Én különben nem értek a színelőadáshoz és valahányszor tetszik egy darab – mindig azt hiszem, hogy csodálatosan jó az előadás.) A *Ványa bácsiban* azonban valóban van elég erő, hogy még a rossz színészeket is jó játékokra kényszerítse. Ez tény. Van színdarab, amelyet semmiképp nem lehet az előadással elrontani...<sup>40</sup>

Sem az 1952-es, sem a későbbi források nem idézik Gorkij levelének további sorait:

Ön megöli a realizmust. És hamarosan végleg elpusztítja, hosszú időre. Ez a forma idejét múlta – ez való igaz! Önnél messzebb senki sem juthat ezen az úton, senki sem írhat olyan egyszerűen olyan egyszerű dolgokról, mint ön. Legjelentéktelenebb elbeszéléséhez képest is minden durvának látszik, mintha nem is tollal, hanem tuskóval írták volna. És – ez a fő – minden másírást úgy tűnik fel, mintha nem volna egyszerű, vagyis nem volna igaz. Ez így van. [...] Szóval ön kivégzi a realizmust. Ennek roppantul örülök. Elég már! Vigye az ördög!<sup>41</sup>

Gorkijra hivatkozva, a *Vassza Zseleznova* és a *Jegor Bulicsov* nagysikerű nemzeti szerzőjét autoritásként hosszan idézve észrevétlenül lehet Gellért szkepticizmusát is sejtetni.<sup>42</sup> Gellért dramaturgiai rendszere rávilágít, hogy Csehovnál az akció és a dikció kapcsolata megbomlik, „illetve új, mélyebb, összetettebb értelme nyer. Ő fedezte föl – legalábbis a színpad számára –, hogy az emberek többnyire másról beszélnek, s csak nagyritkán arról, amiről valójában épp szó van.”<sup>43</sup> Ez a „fedett

<sup>38</sup> KOSZTOLÁNYI 1922. Elemzi: ZÁGONI 1984, 319.

<sup>39</sup> GITOVICS 1954, 58. Gorkij levele Csehovnak, 1900. január eleje.

<sup>40</sup> GITOVICS 1954, 58. Gorkij levele Csehovnak, 1900. január eleje. HUBAY Miklós 1952-ben idézi Gorkij egy 1900. január elsején írt levelét, de még nem az 1954-es magyar kiadásból. HUBAY 1952b, 200.

<sup>41</sup> GITOVICS 1954, 58. Gorkij levele Csehovnak, 1900. január eleje.

<sup>42</sup> HUBAY 1952b, 200.

<sup>43</sup> KARINTHY 1960.



dialogus” lesz Magyarországon realista,<sup>44</sup> s ebből következően az előadásnak az atmoszférája is realistának értékelt, látott.

Gellért elemzését másfél évvel a bemutató után megtámogatja a Nemeskürty István fordításában 1954-ben megjelent Belkin-cikk, mely megerősíti azokat a Csehov-közhelyeket a szocialista-realista drámairolalomról, melyeket Lukács már negyven évvel korábban is hülyeségnek tartott, de amelyek 1954-ben kánonstabilizáló mechanizmusként működnek. Eszerint Csehov „színműveiben nincsenek nagyfontosságú külső események, nagy párbeszéddek, szóharcok, de van valami belső összekötőkapocs, amit Sztanyiszlavszkij »vízálatti áramlat«-nak nevezett.”<sup>45</sup> Ez a belső összekötőkapocs, amit Belkin, majd nyomában a szocreál ideológia realizmusnak állít, a háború utáni Nemzeti Ványájában gyilkos realizmusként<sup>46</sup> jelenik meg. Olyan valóságként, mely nem él, csak elpusztít, ahol az ideák elérhetetlen messzeségben, sejlenek elénk. Gellért víz alatti áramlatként, realizmusként az ideákat olvassa egymásra. Hangsúlyos a rendezőpéldány alapján rekonstruálható felismerése, hogy Szófja, akit üdeszép, fiatal színésznővel, Mészáros Ágival játszát, éppúgy szerelemmel visszhangozza és érti meg Asztrov utópisztikus látomását a föld jövőjéből, miként Nina érti és mondja Trepljov mondatait a *Sirály* nyitóképében és utolsó felvonásában.

A *Sirályt* Csehov a *Ványa bácsi* előtt írta, s efelől olvasva Asztrov alakját csak idealistát, a fiatal Trepljov fantáziáját továbbgondoló, a föld jövőjéről már térképek felett görnyedő gondolkodót lát. De Gellértnél ez az Asztrov alkoholist, s a nagy természetű Bessenyei játssza, akiben az ideák már csak bódulatában terpeszkednek napi valóságtapasztalása, az orvosi gyakorlat fölé.

A felvonások szerkezete tartja a csehovi négy felvonás megszokott ritmusát, azonban Gellért különös cezúraként elnyújtja a megérkezések és a végtelen búcsúzások idejét.

## Rendezés

Gellért 1952. februári (zsebhataridő-)naplóbejegyzéséből követhetjük, miként és milyen terheléssel készül 1952-ben a Nemzeti főrendezője egy előadásra. Még a

<sup>44</sup> KARINTHY 1960.

<sup>45</sup> BELKIN 1954, 423.

<sup>46</sup> SHCHERBENOK 2010, 297.

*Revizort* próbálja, amikor már nekiáll a *Ványa* szövegének.<sup>47</sup> Innen is érthető a csehovi-gogoli kontextus és a gellérti hangsúly, amellyel Szerebjakov lép be a jelenetbe bejelenteni a birtok eladásának tervét.

„Itt a mama is. Elkezdem, hölgyeim és uraim.

(*Szünet*)

Azért hívtam össze önöket, uraim, hogy közöljem: revizor érkezik hozzánk.

Egyébként, félre a tréfát. Komoly a dolog.”<sup>48</sup>

Gellért Cserkaszovhoz mérten is sokat dolgozik,<sup>49</sup> a rendezésről és a színészi játékról szóló gondolataival szinte turnézik a különféle konferenciák, drámai ünnepi hetek között. Ekként összegezni lehet, hogy a rendezésben a színészekkel folytatható közös munkát, a rendezői elő- és felkészültséget, a karakterhálóként megrajzolt viszonyelemzést tartja elsődlegesnek. Ösztönös frissességgel eléri, hogy azok a beszédei is önálló gondolatok ívére állnak fel, melyek a szovjetizálás nyelvi kereteit hordozzák. Gellért ritkán sablonos, pedig állandóan definiálja, mi a rendezés feladata. A Nemzeti főrendezőjeként ez szinte munkaköri kötelessége, őt kéri fel az ankétokon, a drámaheteken teoretikus összegzésekre, s ezek a felszólalások adják forrását munkája rekonstrukciójának. Gellért pozíciójából is állítja 1952-ben, hogy „...az az alapja minden egyes előadásnak, hogy a rendezőnek határozott, színes, gazdag, biztos elképzelése legyen a darabról és saját felfogásáról.”<sup>50</sup> Ez a tudatosság, a rendezés művészetéről vallott elképzelése leginkább Hevesi Sándor felkészültségéhez mérhető. Gellért írásai erősebben kapcsolódnak Hevesihez, mint Németh Antalhoz, az 1935-től induló évtizedet meghatározó főigazgatóhoz, mert Gellért az irodalmi keretektől határozottan a játékkeretek felé mozdul el. A realista színházi nyelvet 1904–1908 között cikkekben és tanulmányokban rögzítő Hevesi a rendezői felkészültséget irodalmi és tudományelméleti jártasság mellett gyakorlati tudáshoz és színházi tapasztaláshoz köti. Gellért ezt a rendezői különállást akként közelíti a társulati munkához, hogy megtartja a magányos, előzetes felkészülés fázisát. Igaz, Gellértnek már nem kell igazolnia, hogy a rendezés művészet, ezt éppen Hevesi nemzeti évtizede alapozta

<sup>47</sup> GELLÉRT naptár 1952. A *Revizort* a Nemzeti kamarájában, a Magyar Színházban mutatja be 1950. január 18-án.

<sup>48</sup> CSEHOV 1978, 444. Makai Imre fordítása.

<sup>49</sup> CSERKASZOV 1951.

<sup>50</sup> GELLÉRT 1981, 106.

meg. Csak az a feladat vár rá, hogy a rendezést közös, kollektív művészeti alkotásként lehessen értékelni.

Gellért a *Ványa* olvasópróbáját először február 27-én jegyzi, ekkor még káderjelentést is ír, másnap reggel 8-kor állítópróba, 11-től asztalnál.<sup>51</sup> A rákövetkező napokban a főiskolai tanítás mellett szovjet tudósok<sup>52</sup> előadásait követi a főiskolán, a szövetségben, a minisztériumban. Sztanyiszlavszkij-körbe megy, Gogoly (sic!) emlékűnnepen vesz részt, jön a Nemzetközi Nőnap is. S kezd az *Ozorai példát*,<sup>53</sup> Illyéssel egyezkedések stb. 1952. április 9-én *Ványa*-bemutató, 1952. augusztus 21. *Ványa* részjavító próba, hogy el tudják kezdeni gördülékenyen az évadot.<sup>54</sup> S mindeközben a Nemzeti előtti bódé ügye is foglalkoztatja.<sup>55</sup>

Lényeges, hogy Gellért 1952-ben három dráma, a *Revizor*, a *Ványa bácsi* és az *Ozorai példa* szövegén dolgozik gyakorlatilag egyszerre, ekként metodikai kihívás, miként választja el és miként rögzíti a rendező a játékkonceptiót. S értelmezői kihívássá válik, miként vizsgáljuk rendezői koncepciójának elemzésekor az egymásba érő rendezések sorát. A *Ványa bácsi* előadásból számos fénykép rendelkezésünkre áll, Bessenyei pár perces alakításai okán a NAVA-n. 2018-ban különös és szokatlan helyen, Molnár Gál Péter hagyatékában leltem fel az 1960-as felújítás rendezőpéldányát, mely az 1952-es rendezőpéldányt hasznosítja újra. Ennek a példánynak segítségével követhetjük az előadást.<sup>56</sup>

Ez a példány elemzés és dokumentum egyben. Hordozza Gellért felkészülésének részletes nyomát, s egyben megmutatja a játszott előadás struktúráját. Az ügyelőnaplókkal párhuzamosan olvasva pedig feltárja a hatástörténet ívét is. Mielőtt az elemzésbe kezdenénk, érdemes megnéznünk, vajon mit ért Gellért realista rendezésen. Kezdetben, a háború utáni Nemzetiben úgy véli, hogy a néző a színházban „a való életet, benne saját magát, önmaga problémáit, harcait, eredményeit akarja látni”, vagyis „nem az illúzióért jár színházba”. A színház az életet kell bemutassa,<sup>57</sup> ennek a technikája pedig az atmoszférateremtés.

---

<sup>51</sup> GELLÉRT naptár 1952.

<sup>52</sup> LIENCOURT 1961, 277–298.

<sup>53</sup> 1952. május 22-én mutatják be a Nemzetiben.

<sup>54</sup> GELLÉRT naptár 1952.

<sup>55</sup> GELLÉRT naptár 1952.

<sup>56</sup> „A Katona József Színház bemutatója emlékezetes ünnepe volt a magyar színjátszásnak, s mosta felújításra Gellért Endre, a rendező számos új ötlettel, beállítással, árnyalattal frissítette fel az előadást.” KARINTHY 1960.

<sup>57</sup> GELLÉRT 1981, 37.

Az atmoszféra mint színházi fogalmazás Adolphe Appia írásaiban jelenik meg a század elején. Eszerint nem az erdő képét, a fák rengetegét, hanem az atmoszféráját hozza elénk a színház művészete.<sup>58</sup> Sztanyiszlavszkij atmoszférafogalma is ismert, bár nem teljesen kidolgozott, hiszen a viszonyelemzések tárgyyszerűsége vonzotta figyelmét pályája jobban ismert, első szakaszában, de a naturalizmus stílusában rögzült hangulati elemek használatától nem zárkózott el. Ezek legismertebb, a Művész Színház turnéjából Budapesten is megmaradt emlékkeret a hangok atmoszférateremtő erejét rögzíti. Gellért is így rendelkezik:

Lovak csengője hallatszik. A világításban csak árnyalatnyi különbség. Szónya gyertyával a kezében, JH (jobbra hátul) Tyelegin gitárt hangol.<sup>59</sup>

Nem véletlen látja úgy a kritika, hogy „Gellért Endre rendezései inkább klasszicisták, mint modernkedők”, hogy „a képek átgondoltak és megkomponáltak”,<sup>60</sup> mert az ismerős érzések és helyzetek világa, az ismerős megszólalás és kommunikáció közel hozta a nézőket az előadáshoz. Gellért erről a módszerről először 1947-ben, a Kassák-szerkesztette *Alkotásban* ír, azt állítva, hogy nem a valóság észlelhető elemeit rendezi képbe, hanem atmoszférát rendez. „Az első, a legfontosabb, megteremteni a megírt társadalmi valóságot, minden feszítő erejével, sőt, a színpadnak az író által esetleg nem is ismert összes lehetőségeivel.”<sup>61</sup> Ilyenek: az idő értelmezése és értéke, a tér kihasználása, a beszéd és mozgás összetett viszonya.

Nézzük ebben a sorrendben: Gellért rendezése a nyárvég, az elmúlás, a sötétedés, a bezárkózás nyelvi, képi hatásaival a halál és az elmúlás atmoszféráját építi a *Ványa bácsi* köré. Lényeges rendezői döntés, hogy míg az 1920-as egyetlen bemutató a túlélés feletti nosztalgikus fájdalom emlékezetével kíséri az életet, addig Gellért rendezése, miként a kritikák kiemelik, a nem mindenáron való túlélés gondolatát teatralizálják.

Gellért rendezésének a szövegkönyvből kibomló látomása a tér enyészetére fókuszál. A világos, bemozgott, népes, hangos exteriőr fokozatosan alakul sötét, csendes, halk enteriőrre, s a téralakítás impresszionizmusa a nyelv realizmusával és

---

<sup>58</sup> APPIA (1899) 2012.

<sup>59</sup> VÁNYA 1952, 64.

<sup>60</sup> HUBAY 1952, 202.

<sup>61</sup> GELLÉRT 1981, 23–29. 26–27.

a játék naturalizmusával alkot olyan egészt, melyet a sajtó szocialista realista remekműként ismer el. Gellértet foglalkoztatja, hogy ha a „*díszlet* a darab atmoszférájának megteremtésében nagy szerepet játszik”, s a „*bútor* nemcsak töltelék a díszletben, de az atmoszféra megteremtéséhez és a drámaiság sűrítéséhez is hozzájárul”,<sup>62</sup> akkor miként szervezhető köré a mozgás egésze. Így a rendezőpéldány a mozgásokra koncentrál, az irányváltásokra, a meglódulásokra, az impulzusokra, a térelfogalásra. Gellért észleli, hogy Csehov dramaturgiája hajlamos a belépésekre, a távozásokra és a várakozásokra szűkíteni a mozgásokat, a példányban színes vonalak fonataként rajzolódik mindez elénk. A vonalak megtöltik és kiürítik a példányban a teret, s látható, hogy a szereplők hangsúlyosan mindig elmennek és megjönnek, közben csak arra várnak, hogy elmenjenek és megjöjjenek. Gellértnél a játéktér megtöltése és kiüresítése fizikai és metonimikus értelmében egyaránt atmoszferikus. Szinte látható, hogy „Gellért Endre beállításai, csehovi hangulatképei egyszerre tolmácsolják a valóságot s a Csehovnál még valóságosabb – a lelki – cselekményt”.<sup>63</sup> Gellért valósága az atmoszférateremtésben, mely hangulatban ismert, a színházi konvenció, melyet lélekelemzéssel erősít. És különösen erős csapatjátékkal.

A szövegpéldányon tehát követhetjük, hogy a felújítás során milyen aprólékosan idézték fel a mozgásokat, a hangsúlyokat, s még az értelmezés is mondatokká formálva jelenik meg a példány bal oldalán – ceruzával írva. A példány rajzokkal is rögzíti jelenetről jelenetre az előadás lefolyását. A memoárok felidéznek,<sup>64</sup> hogy a színészek nyolc évvel az első bemutató után sorról sorra hozták elő, ki hol állt, ki mi mondott: a testük emlékezik az előadásra, ezt rögzíti aprólékosan a példány. Gellért minden jelenetet rajzokkal és rövid értelmező leírással kezd, ez utóbbiak feltehetően instrukcióinak gyorsan leírt összegzései. A szöveg szerkezete pontosan őrzi azt a munkát, amit Gellért tanítványaitól is elvár: a rendező legyen birtokában egy korszak eseménytörténetének, ismerje társadalomtörténetét, irodalmát és művészetét. Az összegzés nyelve azonban didaktikusan, idegenül osztályharcos. A legelső jelenet instrukciója a következő:

---

<sup>62</sup> GELLÉRT 1981, 23–29. 28.

<sup>63</sup> DEMETER 1960, 11.

<sup>64</sup> LENGYEL 2017, 126–145.

„Szerebjákovnak és második feleségének, Jelenának megjelenése a vidéki kúrián kifejezése a 19. századvégi orosz kapitalista rendszer bomlasztó hatásának, mely az eredetileg érdekes embereket is lesüllyesztette, »csodabogárrá« formálta. Képtelenné váltak az akkor vezető társadalom és a vele függésben lévő elemek is fejlesztő tevékenységre. Nagy nyomás alatt vergődő, ellenállásra képtelen, szájukat jártatókká formálódtak. Szenvedtek, vergődtek a semmivő tehetségtelenek súlyos nyomása alatt »ez az élet lehúzza az embereket«. Ilyen nyomott hangulatban indul el a darab első jelenete. Lassú és vontatott ütemben, a »csehovi« hangulatok sorozatának kezdőrészeképpen. Marina ül és horgol, Asztrov bizonytalanul és habozva ácsorog.<sup>65</sup>

Az elemzés, bár a XIX. század és a kapitalizmus következményének nevezi az induló állapotot, időtlenül rátelepszik a szovjetizált magyar kultúrára. Az „eredetileg értékes emberek lesüllyesztése”, akik „nagy nyomás alatt vergődő, ellenállásra képtelen, szájukat jártatókká formálódtak”, ismerős karaktereket és élethelyzeteket állítottak színpadra. Gellért rendezéseinek kettős beszéde a párhuzamos idősíkok kínálta rendben nagy felismerésekhez vezetett. A színpadon magyar nyelven, a felújítás alatt már börtönbüntetését töltő Háy Gyula új fordításában, ikonikus formátumú magyar színészek beszélnek reménytelenségről, alkoholizmusról, elfecsérelt életről. Az, hogy ezeket a karaktereket Ványának és nem Jánosnak, Jelenának és nem Ilonának hívják, csak a fedőnév kínálta cinkosságot erősíti.

A példányban a jelenetek mozgása hangsúlyosan rögzített. Rajzok, színes ceruzás, számozott vonalak mint vektorok mutatják, ki, mikor hova megy, s a szövegben számok jelzik, mikor kezdődik el a mozgássor. A rajzok dinamikájából követhető, hogy a járások jellemzően balról jobbra dinamikusak, míg előre, a nézők felé sosem, ez a közelítés-kinézés a nézőtérre a realista színházi gyakorlatban elképzelhetetlen még. Ezért erős, hogy a végén Ványa előrejön, míg a többiek, sokan, hátul tömörödnek.

Egyértelmű, hogy a mozgás dinamikája felerősíti a szöveg dinamikáját. A főbb színészek nagy diagonálban mozognak, Bessenyei/Asztrov uralja leginkább a teret. Mészáros Ági/Szónya futja át még gyakran sietve a teret, a rajzokon látni, ahogy a

---

<sup>65</sup> Kézírással leírás. Vélhetően Bodnár Sándor kézírása, aki a felújítás rendezőpéldányát készítette. VÁNYA 1952, 2.

dadához igyekezve az egész színpadot átfutja.<sup>66</sup> Ők ketten vannak otthon a térben, ők uralják a mozgásukkal, ők tartoznak így össze a gellérti atmoszférában.

1960-ból azt is tudni lehet,<sup>67</sup> hogy a koreográfia felidézése előhívja majd a beszédhangsúlyokat is, hiszen a „líraiságából következik, hogy a Csehov darabban semmi sem fölösleges, de ugyanakkor nem minden egyformán fontos. S itt jön a bökkenő: a hangsúlyozás.”<sup>68</sup> A példányban azonban a hangsúlyok megtalálásához vezető közös elemzéseknek csak összegzését olvashatjuk.

Vojnyickijék 25 esztendeig bálványozták, felsőbbrendű lények tartották Szerebjakov professzort. Fáradságot nem kímélve dolgoztak, hogy eddigi felfogásuk szerint a »kiváló« férfi zavartalan munkáját segítsék. De most, hogy közelebbről megismerték, kinyílt a szemük. Látják nagyképű, üresfejű, semmit érő időlopását. Vojnyickijt ez szörnyen lesújtja. Dolgos életrendje felborul. Nyíltan fellépni a professor ellen képtelen. Ráadásul szeme megakad Jelenán, akit tündéri képnek lát és igen kíváncsúnak érez. Ez is fokozza a professor iránti gyűlöletét. / ilyen állapotban és dohogva lép be a színre.<sup>69</sup>

A mozgás, a hangsúly a színész fizikai adottságaihoz kötött, természetes, és így szokás, hogy a példány mindig a színészt, s nem a szerepet nevezi meg cselekvőnek. A rendezőpéldányban követhetjük is, hogy a szerep kiosztása az első rendezői döntés, bár ez sehol nem tematizálódik. Sztanyiszlavszkij maga sem beszél a szerep és a színész megfeleltetésének módszeréről, sem az ellenszereposztás erejéről és tévedéseiről. Mégis egyértelmű és határozott Gellért szereposztásbeli döntése, amikor Maklár Zoltánnal játszatja Ványát, Bessenyei Ferencsel Asztrovot és Lukács Margittal Jelenát. Így már a szereposztás eldönti előre, hogy a tesztoszteronmeccset majd a doktor/Bessenyei nyeri,<sup>70</sup> s a chaplini kisembert az operettes Latabárhoz mérhető színpadi erővel játszó Ványát/Maklárt nemcsak

---

<sup>66</sup> VÁNYA 1952, 9.

<sup>67</sup> ÁDÁM 1994.

<sup>68</sup> HUBAY 1952, 202.

<sup>69</sup> VÁNYA 1952, 4.

<sup>70</sup> Csehov koncepciója erről a jelenetről teljesen más, igaz, Gellért ezt nem ismerhette. „Őn azt írja, hogy ebben a jelentben Asztrov úgy fordul Jelenához, mint a legszenvedélyesebb szerelmes, »kapaszkodik saját érzelmeibe, mint fuldokló a szalmaszálba«. De hát ez nem igaz, egyáltalán nem igaz. Asztrovnak tetszik Jelena, szépsége megragadta, de az utolsó felvonásban már tudja, hogy ebből nem lesz semmi, hogy Jelena örökre elvész a számára – eben a jelenetben ugyanolyan hangnemben beszél vele, mint a forróságról Afrikában, és csak úgy, jobb híján csókolja meg. Ha ezt a jelenetet Asztrov hevesen csinálja, akkor az egész 4. felvonás csendes és bágyadt hangulata elvész.” Csehov levele Olga Knyippernek Jaltából, 1899. szeptember 30-án. RADNAI 2002, 130.

Jelena/Lukács nem veszi észre, de a kritika sem. Maklár az azonban több okból is Gellért rendezésének telitalálata. Eddig Hegedűs Gyula vígszínház Ványa-jához köthető a szerepértelmezés. Kosztolányi szerint: „mintegy gránitból kivésott tragikus szikla”<sup>71</sup> áll Hegedűs a színpadon. Két évtizeddel az első bemutató után azonban Gellért döntése szabadnak tekinthető, sem a kánon rutinja, sem egy vélt ellenszereposztásból adódó váratlanság nem terheli a döntést.<sup>72</sup>

Maklár markáns vonásokkal szabdalta arca, halk és erős kifejező figyelme, kicsi és uralt teste, mely a mindenben nagy és harsány Bessenyei mellett törékeny és finom, gondolkodó és elemző, csak az elviselhetetlen fájdalomra ébreszthet rá. Gellért megtartja a „csupa jelkép” Sztanyiszlavszkij-tézist, amikor aláhúzza: „Csehov szándéka szerint Ványa bácsit fehér nyakkendőben [...] kell játszani ennek »gyengéd tisztaságát« [...] jelképezendő.”<sup>73</sup> Gellért rendezésében Ványa alakja figyelmesen összetett, ilyen a „...a csehovi ábrázolás kettőssége. A lemondó szomorúság és a finom ironia”<sup>74</sup> keveréke. Maklár csehovos kis körszakáll is szerénykedik, s az utolsó jelenetben, amikor az öngyilkosság motívumát szavak nélkül kell felerősíteni a játékban, akkor Gellért szavak nélkül, gesztikus jelenetsorral tereli a méregre a nézői figyelmet: „A(sztrov) átveszi a fiolát és megrázza, majd elteszi a táskájába.”<sup>75</sup>

Sztanyiszlavszkij 1899-es rendezéséről fennmaradt képek alapján vélelmezhető, hogy a rendezés a négy felvonás időbeliségét is a tudott történelmi idő és az érzékelt jelen idő párhuzamaira ritmizálja. Az első felvonás nyári, hintás, világos képe Sztanyiszlavszkij kertjelenetét idézi fel 1952-ben, s ahogy sötétül a tér, úgy közeledik a scenikai világ az ötvenes évek meghatározó téremlékeihez, míg végül a pesti nagypolgári lakások emlékképe záródik a megkopott öltözetű, megfáradt lelkű Ványa reménytelenségére. Nem különösebben erőszakos, inkább finoman illusztratív, ahogy Gellért az orosz irodalom szép fikciós közegét a szocialista realista színházi kánon kitalált hagyományává emeli, s mindezt az ötvenes évek

<sup>71</sup> KOSZTOLÁNYI (1920) 1978b, 323–324.

<sup>72</sup> „A nagy találmánya az volt, hogy az addig csak epizodistának tartott Maklár Zoltánra osztotta a címszerepet, ami az addigi szerephagyományokkal szöges ellentétben állt. (Valaha a Vígben Hegedűs Gyula játszotta.)” LENGYEL 2017, 143.

<sup>73</sup> Csehov jelképeinek árnyalt, mai értelmezését L. E. Polockaja fogalmazásában idézi: ZÁGONYI 1984, 319.

<sup>74</sup> DEMETER 1960, 11.

<sup>75</sup> VÁNYA 1952, 58.



magyarországi nagyvárosainak intellektuel öltözetével és mozgásával kapcsolja össze.

Az ötvenes évek elején rengeteg szovjet elemző cikk olvasható általában a színházi munkáról, ezek közé illeszkednek Gellértnek azon írásai, melyek a színész alkotó munkájának megértésére irányulnak.<sup>76</sup> Az foglalkoztatja, vajon egy nagy (nemzetis) repertoárban miként lehet arányosan terhelni és különféle szerepeivel összehangoltan fejleszteni a színészt. Gellért a *Ványa* előtt közvetlenül *Hamletet* rendez, utána az *Ozorai példát*. Mindegyik remek, nagyívű előadás, melyek nem egyszerűen felidézik a színészt előző szerepében, nemcsak emlékeztetnek rá, hanem a színészekre tapadva magát az alakítást is veszélyesen manírossá tehetik.

A repertoárjátszás elterjedése a színházi működés szovjetizálásának egyik hozadéka. 1952-ben még mind a színészképzés, mind az általános színházi gyakorlat az en suite működés kereteire emlékezik, a különféle szerepekből egyidejűleg szőtt szövet színész karakterét, s nem a szerepet hangsúlyozza. Bessenyei Asztrovjára 1952-ben a színészkirály szerepe tapad, majd Asztrov Börösök József szerepére Illyés drámájában. Vagy Polonius szerepét hozza Szerebjakovhoz Balázs Samu, s viszi tovább az Ozorai hercegébe. Gellért színészeivel láthatóan a „a realista iskola támasztotta igénnyel, stílussal”<sup>77</sup> készül, s bármi legyen is ez, Gellért megérti: a repertoárjátszásból adódó kevert egyéniség a (szocialista) realista metodika ellenében hat.

## Színészi játék

Gellért Endre színész-rendező, írásaiban a *színészi alkotás egységes felépítése* foglalkoztatja, a színész művészete. A Színház- és Filmművészeti Szövetség 1951-es konferenciáján,<sup>78</sup> ahol a színészi alkotómunkáról szól két teljes vitanap, Gellért az „átélés, jellemfejlesztés” hivatalos témáiban szólal fel. Rendezői-színészi összetett tapasztalata két irányt jelöl ki: a színész legyen szenvedélyes és ugyanakkor humoros.<sup>79</sup> A szenvedélyes érzelmi háttér megteremtésével a színész

<sup>76</sup> GELLÉRT 1981, 65–68., 164–167.

<sup>77</sup> ILLÉS 1966, 24.

<sup>78</sup> A *Magyar Nemzet* 1951. október 16-án részletesen tudósít róla.

<sup>79</sup> GELLÉRT 1981, 66.

elkerülheti a formalizmus és naturalizmus csapdáját, miközben a nézőt is képes állapotban és történetben tartani. Szenvedélyességre Bessenyei Ferenc egész színészi természetrajzát felhozhatjuk példának, járását, ölelését, messzeségbe révedő tekintetét, de apróságában hasonlóan összetett Mészáros Ági játéka. A *Ványa* rendezőpéldánya folyamatosan rögzíti a legkisebb mozdulatokat is, ugyanennyire szenvedélyes, amikor „Szónya a kezét V. vállra teszi”<sup>80</sup> a negyedik felvonásban. Váratlan, ugyan beállított másodperceit találjuk ennek a szenvedélyességnek a filmhíradók kockáin. A „rendező rendez” képi toposzt Németh Antaltól ismerjük, aki öltönyben-nyakkendőben, higgadtan instruál a színpad széléről. A hírdőfelvételen ugyanazon a színpadon Gellért 1948 októberében előjátszik Illyés *Lélekbúvár*-rendezésében: izzó és szenvedélyes másodperceket őriz a közösségen túl a mozgóképi emlékezet is.<sup>81</sup>

A szenvedélyesség mellett a humornak, de nem az *esprit*-nek kell megjelennie. Gellért az előadások rendezői ívének kialakításakor a „polgári színjátszás sajátosságaitól” eltérően a csattanó válasz reflexszerű megjelenése helyett a képekbe és helyzetekbe rendezett váratlan eltolódást, a kontextus-váltást véli és kedveli realistának. A *Ványának* ezért is a rendezésbeli csúcspontja a harmadik felvonás térkép-jelenete.<sup>82</sup> Ekkor „...(Ványa) rózsacsokorral belép a szobába s megpillantja szerelmét, Jelenát, Asztrov öleli.”<sup>83</sup> Gellért próbanaplójában ez az elemzés olvasható bejegyzésként a jelenet előtt: Vojnyicki

...a hozott virágcsokrot a háta mögé rejti. Mikor meglátja az ölelkezőket, rettenetes pillanata életének. Összetörve érzi magát. Asztrovnak és Jelenának csak kínos, de öneki teljes bukást jelent. Ilyen lelkiállapotban találja Szerebjakov birtokeladási terve. Még ettől is meg akarják fosztani! Eljutottunk a fő konfliktushoz. Egyben Szónya reményeinek, vágyának végzetes csapásához, mert ugyanakkor a dráma magasfokán tudja meg ő is a »nem«-et. Szerebjakov is

---

<sup>80</sup> VÁNYA 1952, 66.

<sup>81</sup> „Kéthetes romániai vendégjátékról hazaérkezett a budapesti Nemzeti Színház együttese. Ortutay Gyula kultuszminiszter a kormány nevében fogadta őket. Major Tamás, a Nemzeti Színház népszerű igazgatója hangsúlyozta, hogy a bukaresti és az erdélyi vendégjáték nagyban elmélyítette a két nép barátságát. A hazaérkezett együttes Illyés Gyula *Lélekbúvár* című darabját próbálja. Gellért Endre rendező előjátszik Mészáros Áginak és Ladányi Ferencnek. Író, rendező és a sugó tanulmányozzák a darabot, figyelik a játékot. A színmű az új magyar dráma irodalomnak egyik jelentős műve.” A *Gellért rendez* hangzó szövege.

<sup>82</sup> KARINTHY 1960.

<sup>83</sup> DEMETER 1960, 11.

itt mutatkozik a legönzőbbnek, legüresebbnek, legostobábbnak és a leggyávábbnak.<sup>84</sup>

Maklár Zoltán/Ványa itt félszegen megáll, képtelen mozdulni, s a helyzet feszültségét csak a nézőtérrel feltörő nevetés tudja oldani. Gellértnél ilyen a poénra játszás, a realista humor.<sup>85</sup> Saját fergeteges játékkedvét, napokig, hosszan előkészített viccsorozatait, ugratásait valamennyire még őrzi a csoportemlékezet. Egyrészt Benedek András kulcsregénye rögzíti legnagyobb tréfáit,<sup>86</sup> másrészt a memoárok, legpontosabban ismét Gábor Miklós naplója említi sokszor kegyetlenségig végigvitt valóságépítményeit.<sup>87</sup> Gellért öngyilkossága után ez a valóságépítmény sorozat elfelejtődik, éppen a humor és a vicc a kegyelethez nehezen társítható természete okán. Pedig Gellért folyamatosan színházat csinált, a nem-színházi helyzetekben is, s ez a „civil” gyakorlata arra a felismerésre vezet el, hogy mindenhez néző kell, aki minden információ birtokában tud nevetni. Egyébként az 1949-es moszkvai tanulmányútján készült beszámolójában fogalmazza meg, hogy a realista színház felkészült és figyelmes közönséget igényel. Azt emeli ki:

A szovjet közönség nagyon megbecsüli a színházat. Aki színházba megy, ünnepélyesen felöltözik és pontosan érkezik az előadásra. Így a színházak is percnyi pontossággal kezdik az előadást. Az egész nézőtér maga a megtestesült figyelem, nem köhécselnek, nem fűjják az órrukat, nem csapkodják a székeket és nem zörgetik a cukorka csomagolópapírokat.<sup>88</sup>

De mindez nem írja felül 1947-es meglátását a közönségről: „a közönség nélkül nem lehet játszani. A publikum nemcsak nézője az előadásnak, tapsával, nevetésével, izgalmaival, csendjével, mocorgásával, köhögésével nemcsak kíséri, hanem irányítja is az előadást.”<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> VÁNYA 1952, 44.

<sup>85</sup> A nézők értették és vették ezt a burleszk-humort, a kritika kevésbé. „A rendezői szándék és a fogadtatás azonban nem mindenkor találkozott. Például Maklár bejövetele a virágcsokorral, amikor tetten éri Jelenát és Asztrovot, nevetést váltott ki a közönség körében, ezért a kritika ösztözü alá veszi Gellértet, hogy akárcsak a Pygmalion végét, ezt a jelenetet sem tudta rendezőileg megoldani, mert a nevetés szétöri az addig felépített lírai hangulatot. Nem veszik észre, hogy éppen ez volt Gellért célja.” LENGYEL 2017, 143.

<sup>86</sup> BENEDEK 1987.

<sup>87</sup> GÁBOR 1995, 49.

<sup>88</sup> GELLÉRT 1950, 24.

<sup>89</sup> GELLÉRT 1981, 25.

A szenvedélyek összetettségét, a szerelmet és a csalódást a figyelem és a nevetés viheti tovább, így Gellért jól érzékelhető karakterhálót készít, melynek szálai ezt a szenvedélyességet feszítik szereplőről szereplőre. A rendezés Gellért szerint közös munka a színészekkel, de feltétlen csak azután, hogy saját elképzelését alaposan kidolgozta. „...az az alapja minden egyes előadásnak, hogy a rendezőnek határozott, színes, gazdag, biztos elképzelése legyen a darabról és saját felfogásáról.”<sup>90</sup> Ehhez Gellért kidolgoz egy sajátos karakterhálót, mely Sztanyiszlavszkij szerepnaplóírás gyakorlatát fejleszti tovább. Tudjuk, hogy a színész munkájának része elképzelni szerepének egész korábbi életét, a napi rutint és a szocializáció lélektani lenyomatát, s szerepét az elhangzó dialógusokon és színpadi mozgásokon túl is megalkotni.<sup>91</sup> Gellért rendezőként ezekre a szerepnaplókra építve vázolja fel az előadás egészének karakterhálóját. Ezért követhető, hogy az 1952-es *Ványa bácsiban* nem kizárólag az egyének, hanem a közösség beszűkült tudatállapotából következő kilátástalanság válik domináns érzelmi és tudati alaphelyzetté. Gellért mestere az én-közlés kibontásának, a szövegpéldányon jól követhető felismeréseinek sora.

Minden egyes művésztől el is várjuk, hogy saját elképzelése legyen nemcsak a saját szerepéről – mert a múltban ez már megvolt –, hanem az egész darabról és a rendezői elképzelésről is. Erre valók az asztali próbák. Mi ezt a próba-rendszert a Nemzeti Színházban alkalmazzuk. Legutoljára ilyen alapos közös munka a *Ványa bácsival* kapcsolatban volt. Itt saját határozott rendezői elképzelésem mellett a szereplők megvitatták a szereposztást, azt mondták egymásról: te ilyen és ilyen egyéniség vagy, ez a szerep pedig ilyen és ilyen, tehát nem tudom, hogy hogyan tudod majd megcsinálni a szerepet.<sup>92</sup>

Ez a próbarendszer szenvedélyes rendező-színész kapcsolatot feltételez, mely az olvasópróbák után, az asztaltól felállva az értelmezésről az érzékelésre fordul. A viszony nem lehet intellektualizált ebben a szakmában, ezt a memoárok is megértetik velünk, a realista gyakorlat viszont nem nevezheti meg. A közös értelmezésről nincs egyéb *színész*-forrásunk, a kollektív színjátszás és rendezés

---

<sup>90</sup> GELLÉRT 1981, 106.

<sup>91</sup> Gellért ismerhette Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát Shakespeare *Othello* című tragédiájához. Mészöly Dezső drámafordításához a jegyzeteket fordította Ritzinger Dezső, Kovács Gyula dr., Nagy Adorján, kézirat.

<sup>92</sup> GELLÉRT 1981, 105–106.

módszeréről, a színházi munkaközösségről egyedül Honthy Hanna emlékezik meg önéletrajzában.<sup>93</sup>

A rendelkezésünkre álló egyéb forrásokból kiviláglik, hogy Gellért értelmezése Szerebjakovtól indul, a rangidős férfitentáttól, a távolról érkezett, semmit nem értő, semmiről semmit nem tudó, mindenkitől félreismert, de kitartott családfőtől, aki „itt nyafogó zsarnok. Mindenkit gyötör apró bogaraival. Mindenkire panaszkodik. Környezete szenved, éjszakázik. Elviselhetetlenül nyomott itt a levegő.”<sup>94</sup> Mellette „Szónya is törődött, rosszkedvű”.<sup>95</sup> Asztrov pedig „nem kerülheti el sorsát. A semmittevésbe sülyedt. Iszik, mulat, éjszakázik és Jelena felé figyel.”<sup>96</sup> Gellért Balázs Samu (Szerebjakov), Bessenyei Ferenc (Asztrov), Mészáros Ági (Szónya) hármásával rajzolja fel azt a közösséget, melyben Maklár Zoltán (Ványa) öngyilkos lesz. Tehát a távoli, de elnyomó zsarnok, az alkoholista barát, a reménytelen szerelemben elsorvadó fiatal lány áll Ványa körül. Gellért rendezése sok mindent Szónya percepciójából mutat, az előadás Szónya leginkább Mészáros Ági értelmező tekintetéből áll elénk. Ne feledjük, a dráma címe, *Ványa bácsi*, csak Szónya felől szólal meg, Ványa Szónyának a nagybácsija. Gellért a karakterhálóban Szónyához társítja a legmegrajzoltabb pozíciót. „Annak, hogy a Szónya és Asztrov jelenet létrejön, annak két oka van. Egyik Szónyának Vojnyickij felé, másik Asztrov felé irányuló vonzalma.”<sup>97</sup> És ez a lány „mindemellett szemrehányást is tesz Asztrov érdekében. Meg is sértődik, amikor apja becsmérli az orvost.”<sup>98</sup> Gellért ebben az emlegetett jelenetben, ahol Szónya megeteti az orvost, nyugalmat és menedéket ad, részletesen instruálja Mészáros Ági kézjátékát. Végigjelzi a szövegben, mikor ki teszi a kezét a szék támlájára,<sup>99</sup> s ez csak támaszkodás, ha a felhevült, alkoholtól megingó nagy testű férfi ér a karfához, s szinte szakrális érintés, amikor a szerelmes fiatal lány keresi a kedves keze helyét. Oly sok figyelem irányul Szónya helyzetére, mozdulataira, affektív karakterére,

---

<sup>93</sup> GÁL GY. S. 1973, 593.

<sup>94</sup> Így folytatódik: „Ez a gyötrelem Jelenát még jobban eltávolítja Szerebjakovtól. Szükségszerűleg készíti elő a talajt a III. felvonásbeli Asztrov – Jelena kettesre.” VÁNYA 1952, 17.

<sup>95</sup> VÁNYA 1952, 19.

<sup>96</sup> Így folytatódik: „Asztrov és Vojnyickij vetélytársakká válnak. Egyenlőtlen eséllyel.” VÁNYA 1952, 24.

<sup>97</sup> VÁNYA 1952, 26.

<sup>98</sup> VÁNYA 1952, 19.

<sup>99</sup> VÁNYA 1952, 28–29. Ez a jelenet hallgatható itt: <http://www.bessenyei.hu/galeria-szinhaz10.htm#15>.

hogy a negyedik felvonás végére egyértelműen és tisztán áll a nézői tudás: a törekeny fehérségű, éteri szépségű és alkatú Mészáros Ági mutatja a túlélés, a mindennapi szenvedést elviselhetővé tevő női bölcs belenyugvást. S ebből az 1952-es szerepértelmezésből és -játékból telítődik erős jelentéssel az 1957-es *Jó embert keresünk* Sen-téje, akit szintén Mészáros Ági alakít.

A térfoglalás is tisztán viszonyfogalmazás Gellértnél. Vojnyickij szerelmét Jelena iránt azzal is jelzi, hogy amikor Jelena kimegy, akkor Vojnyickij „megnézi J. helyét, majd leül oda”.<sup>100</sup> A rendezőpéldány a tekintetek irányát is rögzíti, az elnézések, kinézések ritmusa karakterjellemző mozzanatként áll elénk.

Vojnyickij fel akarja használni az együttlétet, de mire juthat egy olyan nővel, akinek tekintete másfelé fordul? (a jelenet végén megkérdezi. Hol a doktor?) / Minél jobban közeledik Jelenához és vonzódik hozzá, annál jobban távol tartja magától. Unja, fárasztja, bosszantja és utálja.<sup>101</sup>

A tér egészével folytatott rendezői játékot a *Ványa bácsi* álzárlatának koreográfiájakor értjük igazán. A három felvonáson át lassan mozgó, „kitartó szünetek és fájdalmasan hosszú előre pillantások”<sup>102</sup> állóképével várakozó, leginkább statikus jelenetek követhetetlenül és érthetetlenül gyors ritmust kapnak a lövöldözésnél. Gellért itt aprólékos és gyors, s gondosan ügyel arra, hogy a látható jelenetet legalább annyira dobják szét az érzékelhetetlen, befogadhatatlan mikrotörténetek, miként a valóság percepciójakor ez rendre megesik. A verbálisan fokozhatatlan feszültség, az érveléssel megoldhatatlan helyzet kinezetikus képe gyors és széteső: a szereplők átrohannak a színen.

Szerebjakov beszalad BH-n. És a JI-en lévő ablak előtti karosszéknél a falhoz lapul. Vojnyickij és Jelena utána, és az ajtó előtt a revolverért dulakodnak. Ty(elégin) a revolver felé megy, ahogy lehajol érte, olyan ütemben függöny.<sup>103</sup>

Gellért más előadásairól fennmaradt rendezőpéldányok is igazolják, hogy módszerre fejleszthető ez az erős kinezikai, mozgásvektorokhoz és -rimushoz kötött koncepció. A *Peer Gynt*, a *Sári bíró* elemzésével rendszerre lehetne írni

<sup>100</sup> VÁNYA 1952, 23.

<sup>101</sup> VÁNYA 1952, 21.

<sup>102</sup> BÁNOS 1970, 27.

<sup>103</sup> VÁNYA 1952, 52.

színházcsinálói gyakorlatát. Erre saját maga is törekedett, s hagyatékában hozzáférhető töredékes jegyzeteiben többször összegezni próbálja a szovjetizált színházi elvárás és saját nemzetis gyakorlata közös tapasztalatát. Feltehetően szovjetunióbeli útja után, a távoli idegenben, az utazásélmény hatására kialakuló tiszta pillanatban tudja összegezni a következőket:

A színpadon drámát játszanak. Emberek, világméretű *(olvashatatlan bejegyzés)* harcát úgy ábrázolják, minden megmozdulás, minden jelent a végső célt, az igaz ügy győzelmét szolgálja. A mostani színpadon az író után a legfontosabb a színész, ezért mindenre súlyt fektetnek, ami a színésszel, illetve a szereppel összefüggésben van. Így érthető meg igazán az a sok csodálatos maszk, amelyet a mi közönségünk is ismer már a szovjet filmekből. [...] A jelmez, a kellék, a butor (sic!), a díszlet, a világosítás a legjobb előadásokban (Gogoly: Revizor) tökéletes összhangban van. A díszlet nem öncélú, a bútorok körül lehet mozogni, ajtók, ablakok elhelyezése a legnagyobb drámai feszültséget biztosítja, a színek nem ütik egymást. Itt láttam meg, hogy az igazán jó díszlet önmagában rejtje a drámai konfliktusok lehetőségét. A színészen nem félnek a humortól. Nem arra törekszenek, hogy megnevetessék a közönséget, hanem arra, hogy a közönség kinevesse őket. Kinevesse fonákságukat, maradiságukat, helytelen fonákságukat. Ezért döntően fontos a szereplők első megjelenése a színpadon. Ez bemutatkozás számba megy. A közönséget nem csapják be, mint a nyugati detektívdramáknál szokás, de a közönség sem csapja be a színházat. Mindig jó helyen reagál, fölösleges tapsokkal nem szabdalja fel az előadást.<sup>104</sup>

Gellért színészmesterség-tanár a főiskolán, napi tanítási rutinja és rendezői gyakorlata átfedi egymást. Láthatóan „mindig ügyelt arra, hogy a színész helye, privát mozgása a drámát szolgálja. Sztanyiszlavszkij után ő is a színészi átlényegülés, a tudatos emberábrázolás realista elveit vallotta.”<sup>105</sup> Leghíresebb tanítványai, Soós Imre és Horváth Teri, később Törőcsik Mari távol állnak a megszokott színészideáltól.<sup>106</sup> Az ismeretlenség, az idegenség és a szokatlanság karaktervonásait növeli fel a tanítványok játékában, a máshonnan, a megszokottól eltérően megszólaló szereplő színpadi erejére koncentrálnak. A szovjet, majd a kínai minta ezzel az idegenséggel telített. Gellért a színészi fogalmazás nem nyelvi,

<sup>104</sup> Gellért Endre Kultúrkapcsolatok Intézete elnevezésű noteszbejegyzés. OSZMI, 89.48.2. 10/1.

<sup>105</sup> ILLÉS 1966. 25.

<sup>106</sup> A színészideálról kétnapos konferencia zajlik 1951-ben. összefoglaló róla itt is: SZMSZ 1951.

hanem általános karakterisztikáját kutatta, ezért még a Nemzetitől messzi játszó Tolnay Klárit is meghívta 1952-ben, számoljon be moszkvai *ványás* élményéről.<sup>107</sup>

Vezető színészei kiemelik, hogy „maximálisan bízott bennük” és a „a közös gondolkodás légkörét teremtette meg”.<sup>108</sup> Színészvezetési tudásához csak másodlagos-sokadlagos, értékelő forrásokon át lehet eljutni, s mivel jelentős részüket anekdotikus történetek<sup>109</sup> halmazával borítja el Gellért alkotásait, a színész-rendező közös játék egésze folyamatában nem, csak végeredménye felől értékelhető. A *Ványához* azonban Bessenyei készített pár elemzést különféle ankétok kötelező felszólalásaikor, ebből egy szerep előkészítését rekonstruálhatjuk. Bessenyei szerint

*Ványa bácsi* Asztrovja olyan szerep, mely hozzá kell, hogy tartozzék a színész emberi és művészi fejlődéséhez. Ezen a darabon, ezen a szerepen keresztül csiszolhatja a színész művészi kifejezőeszközeit és a legegyszerűbb módon érvényesítheti gondolatainak erejét. Iskolapéldája ez annak, hogy a szöveg mögött milyen kincseket rejt a szerep, amely az ember valódi megnyilvánulásait, törekvéseit fedi.<sup>110</sup>

Bessenyei leírásából egy klasszikus, a meiningeni színházi elveket követő, a realista színházi kánonhoz kötődő elemző színészi gyakorlatot képzelhetünk el, ezt jóval összetettebb színházi munkává formálja Gellért reagálása. Ezen az 1953-as ankéton

<sup>107</sup> „...amikor a Katona József Színházban rendezte a *Ványa bácsit*, én az idő tájt jártam Moszkvában, és jó néhány felejthetetlen előadás között Csehov e remekét is láthattam. Bandi meghívott a próbákra, meséltem az élményeimről. Bessenyei Feri és Mészáros Ági több mindent kérdeztek tőlem, kissé zavarba is jöttem, mert semmi egyébről nem akartam beszélni, mit az élményeimről.” PÁRKÁNY 1988, 162.

<sup>108</sup> „Végtelenül bízott a színészen. Sohasem tudtuk meg, most maximálisan bíz-e bennünk, vagy csak azt játssza, hogy bíz, azért, hogy erősítsen, kétségeinken átsegítsen. Nem keltette a mindentudó látszatát, a közös gondolkodás légkörét teremtette meg, ezért ha hétfőn kérdezett tőle az ember valamit, gyakran csak csütörtökön válaszolt. Főlébresztette a színész szellemi becsvágyát, arra inspirált bennünket, hogy keressük a megfogalmazás igényes lehetőségeit, s a színész ne a rendező felelősségére, de a saját felelősségére játsszék.” BESSENYEI OH.

<sup>109</sup> „Gellértre jellemző epizód: az 1953-as *Ványa bácsi* próbáin nagyon elégedetlen volt a Jelenát próbáló Lukács Margittal. (Szörényi Éva, akire a szerepet eredetileg szintén kiosztották, talán érdekesebb és adekvátabb lett volna Gellért értelmezéséhez.) Gellért bevitte Lukács Margitot egy tükrökkel borított szobába, s ott próbált vele kettesben. Amikor a művésznő játékára ez sem hatott, Gellért kifakadt: »Ennyire nem szeretheti magát az ember! Nézze magát a tükrökben mindaddig, míg ugyanúgy fogja magát utálni, mint én magát, amiért ilyen narcisztikusan, pátosszal játszik.« Később azt is hozzátette: »Jelena nem úrinő, hanem egy bűdös kurva.« Lukács felháborodottan kikérte magának. De mindez mégis hatott, s ha magamban Lukács Margit Jelenáját a Kleopatrájával vagy az Évájával vetem össze, akkor ez az alakítása mégis nagyon más színésznőt teremtett. Sikere is a rendezőt igazolta.” LENGYEL 2017, 139.

<sup>110</sup> BESSENYEI OH.



összegzik, hogy egy konkrét színpadi szituációban a színész a kimondott mondatokon túl más motivációt is képes érzékeltetni. A térképjelenetben Asztrov a mocsarak lecsapolásáról, az erdőtelepítésről lelkendezik, de fürkészi Jelenát, „milyen emberi tulajdonságok rejtőznek benne. Lehet-e őt szeretni? Megérdemli-e ő ezt? Mennyi emberi van benne? Kiderül, hogy semmi.”<sup>111</sup> A szavak és a gesztusok nélkül, Bessenyei szerint a „gondolatok erejével” és „teremtő hévvel” kell a színésznek mindezt közvetíteni, ezért látja a kritikus, hogy „Bessenyei *megtestesítette* ezeket az eszméket, nem csupán kimondta”.<sup>112</sup> A gondolatok ereje természetesen érezhetetlen, de látni a gondolkodó embert, s a gondolkodás és a felismerés folyamatát állítani egy jelenet középpontjába figyelmes játékra készíti a színészt és figyelmes részvételre a nézőt. Bessenyei „roppant indulataiban a gesztusok, a hang és a lélekrajz ritka harmóniáját érezzük. [...] Asztrovja úgy monumentális, hogy nem a hatalmas színészi indulatokat, a gyönyörű orgánusot s színpadi eszközeit érezzük elsősorban, hanem Asztrov lelkét.”<sup>113</sup> Gellért színészei felelemlegetik a rendező legendás instrukcióit, Asztrovot Bessenyei évtizedek múltán is kedvenc szerepének állítja,<sup>114</sup> pedig Kossuthot, Széchényit, a magyar nemzeti történelem legnagyobbjainak gondolatait mondja éveken át. Kérdésként áll előttünk, vajon mi lehet az a tapasztalati emlék, mely egy idealista, vidéken rekedt, alkoholista körorvos reménytelenségét legelőre helyezi a nemzet színésze saját repertoárjában. Bessenyei itt nem címszereplő, nem is főszereplő, tesztoszteron-dominanciája ideiglenes, mégis „pályája legszebb alakítását adja Asztrov doktorban”.<sup>115</sup>

Gellért rendezésének a csapatjáték az ereje. Színészválasztása játszik az életkorokkal, a domináns szereptapadásokkal. Az 1952-es bemutató és az 1960-as felújítás között nem egyszerűen nyolc év telik el, de lezajlik a forradalom is, átrendezve és átértelmezve a nyilvános jelenlét erejéből, sőt: a mesterségből adódó kiállítás professzionalizmusával járó felelősséget. Gellért színészválasztásának motivációja ismeretlen, hagyatékában és elemzéseiben nincs nyoma. De az öt vezető szerepre osztott művész mindegyike egyértelműen és felelősen vállal szerepet a forradalomban. Lukács Margit legendás dívához illő teátrális mozzanattal

---

<sup>111</sup> BESSENYEI OH.

<sup>112</sup> HUBAY 1952, 203.

<sup>113</sup> DEMETER 1960, 12.

<sup>114</sup> BESSENYEI DOKU, 37–55. perc.

<sup>115</sup> KARINTHY 1960.

vágja az ajtót Majorra, amikor be akarják léptetni a pártba.<sup>116</sup> Bessenyei visszaadja a pártkönyvét a forradalom előtti napokban,<sup>117</sup> Mészáros Ági 1956. októberi rádiónyilatkozatai színészsztájkot indítanak a Nemzetiben. Mindez előre értelmezhetetlen, mégis a színészi karakterek és a közösségi megszólalás Gellért-féle hitének a megtartását közvetíti felénk. Gellért csapata már 1952-ben is idősebb a csehovi átlagnál. Maklár Zoltán Ványája 56 éves. Szerebjakov-Balázs Samu 46. Lukács Margit és Mészáros Ági egyaránt 38 évesen kezdik a szerepet, s 44 évesen újítják majd fel. Bessenyei Asztrovja az egyedüli fiatal, ő 33 éves 1952-ben. Ezek a gellérti testek már fáradtak, erősen érettek, tapasztaltak, s ez az időészlelés reménytelenséget és tehetetlenséget közvetít. Nem fiatal, nem az első esélyt megélő fiatalok küzdőterepe az élet, hanem mindenkié. Gellért azt a Maklárt választja, aki Rákosi Szidi iskolájában a Latabár testvérekkel tanult együtt, aki az olasz hadifogolytáborokat szegénylegényként megjárva táncoskomikusi karriert tud indítani. Gellért azt a Mészáros Ágit választja, aki a *Talpalatnyi föld* 1948-as vetítésétől ismert naiva, de itt úgy játszik Szónyát még az 1960-as felújított Ványában is 46 évesen, hogy az elszállt élet tapasztalatát helyezi elé. Gellért az *Úri muri* Rozikáját emeli most Csehovba, egyszerűen és tisztán. S Gellért azt a Lukács Margitot választja Szerebjakov fiatal és tündöklő szépségű feleségének, aki 1960-ban már maga is 46 éves, 1939 óta azonban, a Németh Antal rendezte *Tragédia* óta, a nemzet Évája. Lukács nagyasszony, egyenes tartás, lusta és előkelő, de szenvedélye már nem tud fellángolni.

Gellért idős szereposztása csendesen telepedik Csehovra, a fiatalság helyett az érettség, a reménytelenség helyett a kiábrándultság árnyalatait húzza az előadásra. Az 1960-as felújítás, bár a kritikák ezt tapintatosan elhallgatják, láthatóvá teszi az időpanopikumot, s Gellért döntését hangosítja fel: elmúlt az idő.

### Színházi látvány és hangzás

A díszletek, a fényképdokumentumok, a pár perces filmfelvételek alapján az impozáns tér szellősege látszik karakteresnek, s a tágas térben az egy-egy sarokba

<sup>116</sup> <http://www.bessenyei.hu/56/56sz.htm>. Bessenyei két évre rá kilép a Nemzeti Színházból. De Major visszahozza, amint lehet.

<sup>117</sup> „Rajk László temetésén (vagyis csak alig két héttel október 23-a előtt) elégette meg, hogy »gyilkosok vigyék a koporsót« és egy nagy elhatározással letette az asztalra kis piros könyvecskéjét.” BÓTA 2001.

szorított/szorult játék dominánsnak. A díszlet nyitott szerkezetű, a viszonylag nagy térben hosszú jelenetek zajlanak egy-egy asztal köré koncentrálnak, tehát míg a tágasság adottság, addig a beszorítottság érzetté válik: ez a gellérti realizmus tértechnikája. A rendezőpéldányban jelenetről jelenetre megrajzolt scenikai elrendezés a nézőtérhez viszonyítva kicsit elfordított perspektívát állít. A kulisszától körülbelül 5-8 fokos eltérés érzékelhető a derékszögtől, ez az éppen csak hogy kifordított tér a szemből elfoglalt nézői pozíciót zavarja.<sup>118</sup> Pán József díszleteiben az előadás fokozatosan besötétedik, miközben kívülről belülré, exteriőrre enteriőrré helyeződik át a scenikai súlypont. A nyitókép „Asztrov doktor szép Oroszországát” mutatja,<sup>119</sup> távoliak a felhők, még nyoma sincs a csehovi instrukcióból ismert borús égnek. A „nyári forróság opálfehér égét”<sup>120</sup> látják a nézők, s ebből a fehérségből indul majd a vihar. Az első felvonásban még villámlik is este, kicsit dörög az ég.<sup>121</sup>

A dokumentumokból követhető mozgások hangsúlyosan hátrakoncentráltak. A Jelena–Szónya-jelenetben például a két nő egyáltalán nem jön a középtájon elhelyezett asztal elé, csak hátul mozognak, erős képe ez a beszorítottságnak és a távolság keltette intimitásnak. „A függöny abban az ütemben megy össze, ahogy Jelena összeomlik.”<sup>122</sup> A zártság ilyen érzete<sup>123</sup> és a tágasság képe, mint az előadás jellegzetes scenikai tulajdonsága, a harmadik felvonásban megtartja az elsőt mutatott disszonanciát. Szerebjakov szalonjában vagyunk, hátul zongora, elől két asztal.<sup>124</sup> Asztrov és Ványa végső búcsúját egy íróasztal mellett mondják végig, leülve, a tér jobb sarkába szorítva. Ülnek és búcsúznak. Ez a látvány költői realizmusa.<sup>125</sup>

---

<sup>118</sup> A minimális elfordítás térválasztás, majd a Székely Gábor – Antal Csaba-életműben folytatódik.

<sup>119</sup> HUBAY 1952, 203.

<sup>120</sup> HUBAY 1952, 203.

<sup>121</sup> VÁNYA 1952, 19.

<sup>122</sup> VÁNYA 1952, 34.

<sup>123</sup> „A második felvonás képe tényleg azt fejezte ki, amit Jermilov mondott erről a felvonásról: »egy gonosz szellem barlangjában vagyunk«.” HUBAY 1952, 203.

<sup>124</sup> VÁNYA 1952, 36.

<sup>125</sup> „Gellért színpada – az ötvenes évek játéktílusához igazodva – realiztikus volt: a ruhák, a díszletek és természetesen a színészi játék is annak az időnek a vaskos realizmusát képviselte.” BÁNOS 1970, 27.

## Az előadás hatástörténete

A kortársak emlékezetében az 1952-es *Ványa* kultuszelőadás, a „felszabadulás utáni legemlékezetesebb Csehov-előadások egyike”.<sup>126</sup> Annak ellenére válik azzá, hogy Gellért két évvel a bemutató után úgy látja, a „Nemzetit az elmúlt évek során több támadás érte. Ez hol burkolt, hol nyílt formában jelentkezett legjobb előadásait a sajtó, elsősorban a *Szabad Nép*, vagy agyonhallgatta (*Hamlet*, *Ványa bácsi*), vagy leértékelte (*Uborkafa*, *Fáklyaláng*).”<sup>127</sup> A kritika leginkább az 1960-as, a Csehov-centenáriumra felújított előadás ürügyén<sup>128</sup> emlékszik vissza a nyolc évvel korábbira. „Aligha tolmácsolták magyarul valaha is ilyen elhíhető igazsággal a modern drámának tán legnagyobb költőjét, mint akkor a Katona József Színházban.”<sup>129</sup>

Gellért rendezői képességeiről a minisztériumi színházi főosztályvezető, Kende István maga ír, de ez politikai pozicionálás, ezt Gellért is tudja.<sup>130</sup> Amit nem tud, az a kultuszképződés bonyolult folyamata, mely a bemutatóval azonnal megindul, de észlelni csak évtizedek múlva lehetséges.

Gellért Endre rendezése három, hatástörténetileg látványos mozzanattal bír. Az előadás sikerének is köszönhető, hogy a játék- és értelmezéskanonban a Csehov-drámák előremutató és a túlélést lehetővé tevő üzenete a munka lesz. Ez köszönhető annak, hogy Szónya/Mészáros Ági a Nemzeti tapasztalt finálés színésze a munkát nem egyszerűen a kommunista pártideológia felől, s nem is a termelési drámák diadalmas moráljaként ábrázolja, hanem egyéni terápiaként. Mind a hetvenes évek vígszínházi trilógiája, mind a nyolcvanas évek katonás sorozata a munka terapeutikus jellegére, a túlélés szinte kizárólagos formájára, a bezárkózott monotonításra zárja előadásait. Ez a munka.

A hatástörténet másik mozzanata kapcsolódik Gellért saját legendájához, hiszen ennek a munkaterápiának a gondolata vezette Majort, amikor Gellért 1958-as öngyilkossági kísérlete után újra műsorra tűzte a *Ványát*, s remélte, mint mindenki, hogy ez segíteni fog Gellértnek visszatálcálni a közösséghez. Gellért *Ványa-*

<sup>126</sup> BÁNOS 1970, 27.

<sup>127</sup> GELLÉRT 1981, 136.

<sup>128</sup> „Az országos Béketanács tegnap este Anton Csehov születésének századik évfordulóján ünnepi estet rendezett a Katona József Színházban.” *Esti Hírlap*, 1960. február 26.

<sup>129</sup> DEMETER 1960, 10.

<sup>130</sup> BÁNOS 1994, 20.

felújítása tematizálja az öngyilkosságot magát, az elemzőkben összekapcsolódik a látott és a tudott helyzet. Miként az előadás kontextusának bemutatásakor elemeztem, Gellért öngyilkosságai Ványa sikertelen, tragikomikus és burleszk lövöldözése felől értelmezik a(z 1956-os forradalom utáni) túlélés lehetőségét. Gellért összegzése a rendezőpéldányban ezt ekként formálja mondatokká:

...a kibontás, a megoldás mi lehet erős akarat nélküli, önző emberek részére? Reménytelen elindulás egy újabb erőlködésbe, melynek eredménye ugyanaz lehet, ha nem rosszabb. Tragikusnak nem tragikus, mert ahhoz nem elég kemények. Eredménye sem lehet, mert ahhoz nem elég szívósak és célszerűek. Változatos és új út kellene, de akkor már nincs erejük. A nyomás, ha meg is szűnik, visszaesnek a régi kerékvágásba. Hiába ülnek újra vissza az íróasztal mellé. Reménytelen. A túlvilági élet hiú ábrándja marad számukra csak.<sup>131</sup>

A munka egyéni terapeutikus karakterének megfogalmazása és az öngyilkosság dramatikus pozíciójának hangsúlyozása mellett az előadás hatástörténetének harmadik jellegzetessége elterjeszteni: a szerepek és a színészek életkori különbözőségeből is következik a fogalmazások ereje. Gellért realista színházi művészetének fontos felismerése ez a játékelem: a színpadon a színész teste hordozza az állítások igazát. Mivel a „színészek a lelkükben érlelték tovább Csehov alakjait, az elsuhant éveket visszaparancsolta a rendezői-színészi alkotás”.<sup>132</sup> Gellértnél egyszerűbb nem fiatalnak maszkírozni egy idősebb színészt, hanem hagyni az életkorából megszólalni a mondatokat. Ha egy negyvenhat éves asszony vár a szerelemre, akkor kerüljön ez a tiszta helyzet a nézők elé. Értelmezésemben legfőképpen ezzel magyarázható, hogy a *Ványa bácsi* magyarországi játéktörténetének kontextusa erősebben hordozza a színészi alakítások emlékeztetét, mintsem rögzítené a rendezői értelmezések ívét.

A *Színház és mozi* címlapjára a bemutató utáni héten Mészáros Ági kerül.<sup>133</sup> Egy hétre rá Lukács Margit.<sup>134</sup> Két hónapra rá Maklár Zoltán.<sup>135</sup> Az 1952-es siker elemzői leginkább a színészek teljesítményét értékelik, s üdvözlük, hogy Gombaszögi helyett most Lukács Margit, Varsányi Irén helyett Mészáros Ági, Csontos Gyula után Bessenyei Ferenc viszi tovább Csehov karaktereit, és így őrzik

<sup>131</sup> VÁNYA 1952, 53.

<sup>132</sup> DEMETER 1960, 10.

<sup>133</sup> *Színház és Mozi*, 1952. április 11–17. V. évf. 15. szám, Farkas felv.

<sup>134</sup> *Színház és Mozi*, 1952. április 18. V. évf. 16. szám, Várkonyi felv.

<sup>135</sup> *Színház és Mozi*, 1952. június 13–19. V. évf. 24. szám, Várkonyi felv.

meg Gellért Endre állítását. Fiatal emberek kilátástalan élethelyzetben egy szomorújáték kereteit vázolják fel, de középkorú, sőt idős emberek kilátástalan helyzetben tragédiát építenek körénk.

Gellért rendezése 1952-ben felülmúlhatatlan, átléphetetlen. Az ügyelői naplók fergeteges sikerekről írnak.<sup>136</sup> Csak 1970-ben készíti Horvai István egy vígszínházi Csehov-ciklust, ahol mindenben Gellért ellenében dönt. Nála Latinovits Zoltán lesz Ványa, Darvas Iván Asztrov, Ruttkai Éva Jelena, Venczel Vera pedig Szonya. Vagyis itt Ványa/Latinovits a legfiatalabb a felnőtt csoportban, s hangsúlytalan gyereklány mellettük Szonya/Venczel, így Jelena/Ruttkai és Asztrov/Darvas fellángolása kerül Ványa/Latinovits elé – az egész játékot a hármas szerelem felé terelgetve.

Gellért 1952-ben látványosan veszi át a Vígszínháztól (a Néphadsereg Színházától) a Csehov-rendezés monopóliumát. A naturalista szövegértés és játékgyakorlat három évtizedes magyar nyelvi tapasztalatára realista színházi elemzői keretet helyez, ekként a miliő aprólékos bemutatása mellett a szerepek között felsejlő emberi viszonyok árnyalt és érzékletes bemutatása kap erős hangsúlyt.

---

<sup>136</sup> Ügyelői naplóban 1952. április 9-én először Mészöly Tibor, majd Ádám Ottó ír ügyelőként az előadásról. ÜGYELŐI Napló 1951–52.

## Szinetár Mikós: *Csárdáskirálynő*, 1954

A *Csárdáskirálynő* emlékezeti hely, identitásképző mítosz, dramaturgiai kihívás, repertoárpezsdítő telitalálat. A Gáspár-féle változat észrevétlenül érik nemzeti klasszikussá, mert miközben Kálmán operettje már száz éve világszerte ismert dallamokkal tartja közöttünk a Monarchia utolsó éveinek emlékezetét, addig az 1954-es átírat, az eredeti de- és rekonstrukciója, újra és újra megfogalmazandó léthelyzetekkel szembesíti a szocialista realista kultúra közelébe kerülőket.

**Cím:** Csárdáskirálynő

**A bemutató dátuma:** 1954. november 12.

**A bemutató helyszíne:** Fővárosi Operettszínház

**Zeneszerző:** Kálmán Imre

**Libretto:** Leo Stein, Bela Jenbach

**Fordító:** Gábor Andor (dalszövegek)

**Dramaturg, átdolgozó:** Békeffi István, Kellér Dezső

**Díszlettervező:** Fülöp Zoltán

**Jelmeztervező:** Márk Tivadar

**Karmester:** Bródy Tamás, Török Emil

**Rendező:** Szinetár Miklós

**Színészek:** Honthy Hanna (Cecília), Csákányi László (Herceg), Németh Marika és Karácsonyi Magda (Silvia, szerepkettőzéssel), Borvető János és Baksay Árpád (Edvin, szerepkettőzéssel), Rátonyi Róbert (Bóni), Gyenes Magda (Stázi), Ferencz László (Főherceg), Győző László (Tábornok), Sárosi Gábor (Adjutáns), Saághy Erzsi (Krisztina), Feleki Kamill (Miska), Homm Pál (Feri bácsi), Antalfy József (Tonelli), Nádor Jenő (Mérő), Décsy Pál (Endrei), Romhányi Rudolf (Közjegyző), Sárosi Andor (Lazarovits), Lengyel Vilmos (Báró), Bánffy György (Gróf), Marton Éva (Leontin).

„Az énekelt dal alapjában véve az érzelmek legirracionalisabb megnyilvánulása.”<sup>1</sup>

### Az előadás színházkulturális kontextusa

Az államosított Operettszínház negyedik évadában, az 1953-as kormányhatározat utáni programkorrekció keretében tűzi műsora sztárelőadását, a *Csárdáskirálynőt*,

---

<sup>1</sup> OLÁH 1955, 645.

amelyet 1954–1960 között másfél millióan néznek meg.<sup>2</sup> Nemzeti mítosz,<sup>3</sup> klasszikus, mert Kálmán operettje már száz éve újra és újra megfogalmazandó tézisekkel szembesíti a Monarchia közösségét. Ezek egy része a nemzeti identitás<sup>4</sup> pontos definícióját szorgalmazza: tudni kell, kicsoda Sylva Varescu a befogadó-közösséghez képest, hol is van a mesebeli, de (bármikor) hadba lépő Amerika vagy Párizs a monarchiás térképen. Más részük a társadalmi identitás kereteit pontosítja: ismerni kell, mi a lokál, a revü, ki az énekesnő, ki a herceg, vagyis látni kell a kulturális- és osztálykeretek határait, átlépésük nyílt vagy rejtett módszerét. Kálmán Imre operettjének hatástörténete könyvtárakat tölt meg,<sup>5</sup> befogadástörténete ugyanakkor töredékes. A történészek az operett műfaját a zene, és nem a színházi gyakorlat felől értelmezik, így a súlyos nemzeti operák, Erkel és Bartók mellett csak a frivolsága és könnyűsége, vígsága tematizálódik. Színházként, zenés színházként értelmezve azonban követhető, miként formálódik nemzeti tulajdonná ez a rendkívüli jelenség.

A *Csárdáskirálynő*vel szabadul fel az ország a második háborúból. A szabadság megképzett dátumához illeszthető az a véletlen egyezés, hogy 1945. április 5-én<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Az adatra két forrás: TARÓDI-NAGY 1962, 244–245. és „Kálmán Imre [...] operettjét immár huszonegy éve játsszák nálunk, kis megszakítással, majdnem egyfolytában. Ha úgy kutyaftutában utánaszámolok, ez idő alatt a fővárosban és vidéken körülbelül hárommillió ember tekintette meg. [...] Természetesen ízlés dolga, hogy az operett, mint műfaj, tetszik-e valakinek vagy sem, de az vitathatatlan, hogy a *Csárdáskirálynő* a maga műfajában kiválik, és mert hatvan éve mit sem veszített a vonzóerejéből – ugyancsak a maga műfajában már klasszikusnak mondható.” KELLÉR 1976, 141.

<sup>3</sup> „Kálmán Imre operettjének biztos helye van azon a listán, amit lánglelkű színházi emberek »nemzeti színjátszás« fedőnévvel illetnek, olyan műveket felemlítve, mint a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* vagy a *Hunyadi László*. Ott van az első tizenben még akkor is, ha az eredeti librettó német nyelvű, a premier helyszíne pedig Bécs volt. A *Csárdáskirálynő* rózsaszín lakkréteg a balsorstól tépett piros-fehér-zöld rivaldán, alpmű. A huszadik századi magyar szórakoztatóipar etalonja, belőle eredeztethető minden vidámság és önfeledt felhőlovaglás, a pesti kabaré éppúgy, mint a Záray-Vámosi házaspár életműve: szépet hazudni, megnevetetni, elandalítani. A *Csárdáskirálynő* az operettek operettje, színpadi narkotikum, rámas csizma a bélyegen.” LEGÁT 1996.

<sup>4</sup> Az operett identitásképző szerepéről lásd CSÁKY 1999, 90–93.

<sup>5</sup> FREY 2014, 94–117., MARTIN 2014., TRAUBNER 2003, 261–277., CENNER 1982., EWEN 1962.

<sup>6</sup> A Kerekes Ferkót játszó Bilicsi Tivadar így emlékszik: „A kora délután kezdődő előadások zsúfolt házak előtt mentek. A sok borzalom után tódultak az emberek a színházba, boldogok voltak, és velünk, szereplőkkel együtt énekelték a népszerű operett közismert számaint. Felejthetetlen jelenet volt, amikor híre jött, hogy az utolsó ágyúlövés is elhangzott már Németországban, ahol még folytak akkor az utóvédharcok. Sárdy János a színpadon előrelépve ünnepélyesen bejelentette, hogy vége a háborúnak! A nézők felugráltak, egymást csókolták vadidegen emberek, a zenekar eljátszotta a Himnusz, amelyet mi, színészek sírva énekeltünk a színpadon.” BILICSI 1982, 305. és GÁL 2005, 155.



tartják a Fővárosi Operett Színházban a háború utáni első előadást, s az első premier nem is lehet más, mint a nemzet zenés klasszikusa, a *Csárdáskirálynő*. A kulturális emlékezet rendületlenül őrzi a felelősségnek azt a hárító mozzanatát, hogy mindez szovjet kérésre történik,<sup>7</sup> hiszen a Szovjetunióban Kálmán oly népszerűségnek örvend, hogy művéből még filmváltozat is készül.<sup>8</sup> Pedig a bemutató a szovjet rajongástól teljesen függetlenül a nemzeti klasszikusnak szól. Miként Major Tamás, a Nemzeti igazgatója fogalmazza majd Gáspár Margitnak, az Operett igazgatójának: *Az ember tragédiája a Nemzeti Csárdáskirálynője*.<sup>9</sup>

1945-ben a *Csárdáskirálynő* 1915-ös változatát a háború előttről ismert férfi sztárookra még ki lehet osztani. Edvin a vendég Sárdy János, Bóni Latabár Kálmán, Kerekes Ferkó Bilicsi Tivadar, azonban az eredeti Stein–Jenbach-változatban domináns primadonna, Vereczky Szilvia szerepére vendékként érkezik Dobay Livia, a kevés színpadi jelenléte igénylő Anihiltaként pedig Cziráky Lucy lép fel. Az előadásról rendelkezésünkre álló kevés információ az 1948-as felújítás körüli emlékfeltörések nyoma,<sup>10</sup> de ennek a Tihanyi Vilmos rendezte nagyoperett-előadásnak egyetlen emlékezetpolitikai mozzanata értékelhető: ez az államosítás előtti utolsó *eredeti Csárdáskirálynő*.

A korai ötvenes évek kultúrpolitikája viták és beismerések sorával ritmizálja elméleti állításait.<sup>11</sup> A vitázók áthidalhatatlannak látják a szocialista emberideál és a zenei közízlés távolságát,<sup>12</sup> hiszen a népművelés, a népnevelés – különösen zenei területen – olyan kulturális értékek elérésére vágyik, mely zenei (hangszeres) tudást, házi könyv- és kottatárat, operabérletet, vagyis polgári és nagyvárosi életformát<sup>13</sup> igényelnek.<sup>14</sup> Ennek belátása a szocialista realista kultúrpolitika legnehezebb feladta. Az Operett igazgatója, Gáspár Margit a *Színház- és Filmművészet* oldalain

<sup>7</sup> „Zamercev vezérőrnagy, Budapest katonai városparancsnoka [...] a Múzeum utcai főhadiszállásra kérte Fényes Szabolcs igazgatót [...] arra kérve, hogy a Nagymező utcai színházat *mielőbb* nyissa meg. Ők, a győztesek látni szeretnék: a saját hazájában és eredeti nyelven miképp szólal meg Vereczky Sylvia, vagyis *A csárdáskirálynő*?!” Bános 1983, 102–103. és Bános 1996, 218.

<sup>8</sup> Alexandr Ivanovszkij: *Szilvia* (Csárdáskirálynő), 1944.

[http://operett.network.hu/video/kalman\\_imre\\_csardaskiralyno/emlekszel\\_meg\\_1944es\\_szovjet\\_filmreszlet](http://operett.network.hu/video/kalman_imre_csardaskiralyno/emlekszel_meg_1944es_szovjet_filmreszlet)

<sup>9</sup> GÁSPÁR 1999, I. 16.

<sup>10</sup> [N. N.] 1948.

<sup>11</sup> II. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. *Új Zenei Szemle*, 1953/11.

<sup>12</sup> LEHEL 1950.

<sup>13</sup> BATTÁ 1992, 61–62.

<sup>14</sup> Az operett „*Gesamtkunstwerk* lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig”. HANÁK 1997, 16–17.

az 1951–1954 közötti szinte folyamatos vitákban világos és erős álláspontot képvisel: az operett nem a vidám műfaj,<sup>15</sup> hanem a zene felől értelmezhető. Nem a kabaré és a revü, hanem az opera a közege, s publikációs teret kér azoknak a szakembereknek és -íróknak, Nádasdynak, Háynak, Oláhnak, akik értenek is a zenei témához.<sup>16</sup>

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

A *Csárdáskirálynő* összetett zenei világa<sup>17</sup> igazolja Gáspár Margit törekvéseit: a zenei egész felől értett operettnak semmi köze a könnyed szórakoztatáshoz, a műfaj nem könnyű, csak ismertségéből adódóan érthető. A városi legendárium azonban úgy tartja, hogy a *Csárdáskirálynő* zene nélkül is kiemelkedő művészi alkotás,<sup>18</sup> hiszen dramaturgiai szerkezete önmagában is elég stabil. Mindezt talán a Ráday Imre szereplésével ismert 1927-es német-magyar némafilm helyezi a színháztörténeti anekdotákba,<sup>19</sup> mindenesetre az Operett dramaturgközösségének a legismertebb, a műfaj minden elemét példásan hordozó nagyoperetthez kell ideológiai háttérrel találkozni. 1949-től ideológiai feladatként definiálódik átalakítani az operett műfaját, az Operettszínházat mint intézményt, a zenés színészek beszélte színházi formanyelvet. Direktívákban fogalmazva ez a feladat az operett realizmusának kialakítása, a szocialista operett műfajának begyakorlása. Gáspár Margit és a színház alkotó munkaközössége az átalakítás első dramaturgiai lépéseként vígoperai technikákkal kísérletezik. A műfaj kereteit a szerelmi bonyodalmak ismertetéséről a társadalmi viszonyok felé húzzák el, erre 1949-ben a *Gerolsteini nagyhercegnő* a kísérleti anyag. A zenei összetettség Offenbach-i megőrzése mellett a paródia és szatíra az átalakítás műfaji iránya, a nevetés a

<sup>15</sup> A vita kirobbanásának oka, hogy többek szerint szerint az átdolgozások nem vezetnek célra. SEBESTYÉN 1951, 646.

<sup>16</sup> „Miért nem írat a Szövetségünk lapja [...] olyan kritikusokkal, akik szakértők a zenés műfajok terén és miért nem írat olyan írókkal, zeneszerzőkkel, színházi szakemberekkel, akik foglalkoztak problémáinkkal, ismerik azokat és akiktől tanulhatnánk? Miért nem írat kritikát Nádasdy Kálmánnal, Háy Gyulával, Oláh Gusztávval, Gyárfás Miklóssal, Szabó Ferencsel, Ránki Györggyel, Sárközy Istvánnal...” GÁSPÁR 1952, 215.

<sup>17</sup> Richard Taubner idézi P. G. Wodehouse-t: „A Kálmán-partitúra nemcsak, hogy a legjobb volt, amit a tehetséges magyar valaha írt, hanem úgyszólván a legjobb, amit valaki valaha írt.” TRAUBNER 2003, 253.

<sup>18</sup> MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>19</sup> *Die Czardasfürstin* (1927), német–magyar némafilm, rendező: Hanns Schwarz.

befogadói elvárás, könnyedség és humor, egyszerűség és egyértelműség a dramaturgia jellemzője. Ezt az adaptációs területfoglalást Lehár *Luxemburg gróffyában* 1952-ben sikerrel viszik tovább. Gáspár Margit tapasztalt szerző, a háború előtti bécsi bemutatóinak lelkes kritikáiból is tudja, hogy a buffótechnikák sematikus történeteket igényelnek, s mindez alkalmas az agitációs és propaganda elvek működtetésére. Tudja, hogy „a dramaturgia ördögi dolog, de megvannak az alaptörvényei: ha ez és ez történik, annak sikere kell hogy legyen”,<sup>20</sup> ezért a feltételezhető közösségi normák kialakítását és terjesztését szem előtt tartva nemcsak operettszínész-képzést indít a főiskolán (s ehhez megírja oktatási segédanyagként az első magyar nyelvű könyvet az operett műfajáról),<sup>21</sup> hanem a közönszervezők közé megy tájolni, megmagyarázni az új operett szocialista értelmezői irányait.<sup>22</sup> Gáspár ebben a kiáltványában az operettet nem a polgárság hülyeségeként értelmezi,<sup>23</sup> hanem bravúros kultúrtörténeti relevanciával új műfajjá formálja a nép mítoszkörét – Strauss *Cigánybárójának* keletkezéstörténetére emlékeztetve. Gáspár népi zenei játékokból eredezteti az operettet, s ez csak látszólag improvizatív és kiáltványszerű ötlet. Az operett népi, népmesei realizmusának megtalálásával a műfaj (és a színház és a színészek) túlélése biztosabbnak látszik.<sup>24</sup> Érvelése szerint a Monarchia operettje, legfőképp a francia operett, zenei egészét nézve tömegzenei.<sup>25</sup> Innen közelítve jobban érthető az az állítása, mely szerint a *Csárdáskirálynő* mítosza két, egymást látszólag kizáró diskurzust működtet. Az egyik a mese ábrándos világát, a másik a szocialista tervezés világát konstruálja. Az operett egyrészt elfeledkezés a valóságról,<sup>26</sup> másrészt az „állami alkotó terv” mintáját legjobban követő művészeti forma.<sup>27</sup> Az operett dramaturgiai és zenei ereje képes propagandaüzenetek továbbítására, s ekként a mese és a szocializmus diskurzusa közös felületen válik hallhatóvá. Gáspár korán felismeri, hogy az operett az a közös kulturális nyelv, melyet mindenki

---

<sup>20</sup> GÁSPÁR 1999, I. 19.

<sup>21</sup> *Az operett* című kis könyv terjedelmét és militáns nyelvét tekintve leginkább manifestum. GÁSPÁR 1949.

<sup>22</sup> SzMSz 1954. június 2.

<sup>23</sup> HANÁK 1997, 16–17.

<sup>24</sup> „Az operett és a revü természete túlzása a népmese realizmusához hasonlít. Lényegét tekintve valóság, aminek legfontosabb mozzanatai vannak fölnagyítva. A költői szárnyalás teszi az operett és a revü fantasztikumát elfogadhatóvá, a műfajt magát realistává.” SEBESTYÉN 1951, 646.

<sup>25</sup> GYARMATI Gy. 2011, 182.

<sup>26</sup> III. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. *Új Zenei Szemle* 1956/5.

<sup>27</sup> RÉVAI 1952, 85.

beszél, ismerős és otthonos struktúrája révén utat talál a befogadói fülekhez, ekként a mesemitológia és a szocialista mitológia azonos dramaturgiai klisékkel lép a játékhagyományba. Ennek a Gombrowicz által később isteni idiotizmusnak<sup>28</sup> titulált formának a szocialista realista hagyományát írja meg Gáspár. *Az operett* című könyv tankönyvként szolgál az 1949-ben létrehozott operett szakon,<sup>29</sup> s írása ugyan elkötelezett agitprop lendülettel fogalmaz, érvelése természetesen a tudományostól az idiotizmus felé tart. Azonban állítása, miszerint a „szocialista operett progresszív elődeitől, a commedia dell’artétól, a théâtre de la foire-tól, az opera buffá”-ig<sup>30</sup> ível, számos későbbi dolgozat tézisévé válik.<sup>31</sup> Gáspár dramaturgi munkája nagyban hozzájárul ahhoz a belátáshoz, hogy „az operett ugyanakkor természetesen a közép-európai régió etnikai-kulturális pluralitásának [...] a terméke”.<sup>32</sup> Elsődlegesen dramaturgiai szempontból lényeges a felismerés, hogy a második háború után a *Csárdáskirálynő* a Fővárosi Operettszínházban egyszerűen kioszthatatlan. A majd negyvenéves mű egyetlen fiatal primadonnát és fiatal bonvivánt, s egy szubrett-táncoskomikus párt igényel, a színházban pedig az államosítás utáni szerződtetésekkor az idősebb, régi sztárok őrzik a műfaj emlékezetét. Budapesten a Latabárok, Feleki és Honthy szinte egyedülként hordozzák a zenés színházi játék különös tudását, rájuk, vagyis erre a patchworktársulatra kell darabot osztani. Az operett kulturális emlékezetét elemző irodalom a műfaj kreolizációjával,<sup>33</sup> nosztalgiával,<sup>34</sup> hiánnyal<sup>35</sup> értelmezi a Gáspár-érától látványosan induló új műfajt, ugyanakkor mindezek mellé a szempontok mellé elengedhetetlen hozzárendelnünk a társulat összetételéből adódó sajátosságokat. A háború a monarchiás társulati rendet francia mintájú zenés színházi társulattá alakította, mely egyetlen primadonnára építi bemutatóit.<sup>36</sup> Gáspár Margit ismeri fel, hogy színháza legnagyobb sztárja, az igazi legenda, aki nem

<sup>28</sup> „Mindig is bámulatba ejtett az operett, mely véleményem szerint az egyik legszerencsésebb forma, amit a színház létrehozott. [...] tökéletesen teátrális színház számomra az operett a maga isteni idiotizmusával, mennyei szklerózisával...” GOMBROWICZ 1998, 231.

<sup>29</sup> A főiskolai megbízás az 1950–51-es évről (heti négy órára): PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték.

<sup>30</sup> SZEMERE 1979, 148.

<sup>31</sup> SZÉKELY 1986a. és SZÉKELY 1986b.

<sup>32</sup> CSÁKY 1999, 242–243.

<sup>33</sup> HELTAI 2012, 202–219.

<sup>34</sup> RÁTONYI 1984, II. 318–327.

<sup>35</sup> GAJDÓ 2006.

<sup>36</sup> BATTA 1992, 52.

hagyta el az országot, Honthy Hanna. Honthy 1954-ben hatvanéves múlt, színészi, testi és hangi tudásának teljében, legendáriumát uralja, irányítja.<sup>37</sup> A csárdáskirálynő nem is lehet más, csak ő, ez szinte társulatpolitikai adottság. Így csakis az operettel mint zenés színházi műfajjal elvégezhető dramaturgi beavatkozásnak köszönhetően Honthy csárdáskirálynő marad, csak éppen grande dame-ként húsz év múlva néz vissza az eredeti történetre. Gáspár dramaturgiai váza új struktúraként épül az 1915-ös Jenbach-szerkezet köré. Meta- és szürreális szintként. Szilvia egy fél felvonás, talán csak a belépője erejéig csárdáskirálynő, utána Cecília beléptével a régi csárdáskirálynő veszi át a szerepkörre nőtt szerepet. Ez a dramaturgiai megoldás egymás mellé helyezi két generáció azonos élethelyzetét, s Gáspártól és Honthytól meglehetősen hangosan induló, de sohasem meghallott állításként vonul végig az operettirodalmon a felismerés: minden közösség, minden generáció, minden társadalmi formáció megleti és felmutatja saját csárdáskirálynőjét.

Gáspár Margit Békeffi Istvánt<sup>38</sup> és Kellér Dezsőt<sup>39</sup> kéri fel a librettó átírására. Két kiváló író, dramaturg szokatlanul nagy bulvárszínházi tapasztalattal lát az adaptáció munkájához, s ezzel meghonosítja azt a jellegzetesen realista (próza) színházi gyakorlatot a zenés színházban, mely elsődlegesen a librettóból, s nem a partitúrából indítja az elemzést.<sup>40</sup> Igaz, ez a történet magában is erős dramatikus értékkel bír.<sup>41</sup> A zenei nyelv egységes stílusát megtartandó a Kálmán-dalok sorrendjét kicsit megkeverik, a zeneszerző más művéből emelnek át egy dalt, táncokat, zenei motívumokat.<sup>42</sup> Ne feledjük, hogy az államosított Operettszínház dramaturgiája a szerzői jogokat is államosítja. Ennek korai jele a munkaközösségi alkotás, amikor a színház közösen veszi magára az átírások felelősségét.<sup>43</sup> A szerzőség fogalma jogállam (és jogdíj) nélkül értelmezhetetlen kategória,<sup>44</sup> ekként

<sup>37</sup> GÁL GY. S. 1973. és MOLNÁR GÁL 1997.

<sup>38</sup> SAS 1988, 78. és PÁRKÁNY 1989.

<sup>39</sup> KELLÉR 1954, 128–130.

<sup>40</sup> BÉKEFFI nyilatkozza: „Egyébként ez volt a három közül a legnehezebb munkánk, mert a *Csárdáskirálynő* szövegkönyve fakult el leghalványabbra. Hiszen az első világháború idején készült és olyan, ma már olyan érthetetlen szövicsek vannak benne, hogy a »görlicék«-et »gorlice«-nek mondják, a gorlicei áttörésre célozva.” [N. N.] 1954, 10.

<sup>41</sup> MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>42</sup> A „Lári-fári, nem kell várni” (Sárika és Gaston kettőse) például Kálmán *A cigányprimás* operettjéből kerül át. Forrás: BOZÓ kat.

<sup>43</sup> GÁL Gy. S. 1973, 593.

<sup>44</sup> „Á, nem volt akkor jogvédő hivatal. Ők se fizettek nekünk, mi se nekik, csak minden előadott szovjet darab után, ha jól emlékszem, két százalékot kellett átutalni a Magyar-

az eredetiség fogalma is nehezen körvonalazható. Az államszocialista operett tehát kialakítja az átírásoknak azt a gyakorlatát, mely évtizedek alatt operettértésünk részévé válik. Olyannyira, hogy a szocialista országok operettkultúrája a magyar disszeminációnak köszönhetően a Békeffi–Kellér-változatokat tekinti eredetinek.<sup>45</sup>

A szövegkönyv átdolgozói 1954-ben már harmadik átalakítói munkájukat végzik. Lehár *Luxemburg grófja* volt 1952-ben a második,<sup>46</sup> Offenbach *Gerolsteini nagyhercegnője* 1950-ben az első közös kísérlet az államosítás utáni szerződtetésekkor létrejött társulat és a grande dame szerepkörű Honthy pozicionálására. A dramaturgiai eljárás menete a következő: Gáspár Margit szinopszisa alapján egy mellékfigurát növelnek a teljes előadást meghatározó, a cselekményt mozgató szereppé, melyben Honthy színpadra léphet. Lehárnál Fleuryt, Kálmánnál Anhiltét alakítják domináns szereppé, Cecíliává.<sup>47</sup> Egyértelmű, hogy dramaturgi és színházvezetői feladat társulatot állítani, s ennek elengedhetetlen lépése olyan zenés művek létrehozása, melyek egyrészt Kossuth-díjas szerepekké nőnek,<sup>48</sup> másrészt illeszkednek a nézhető játékhagyományba. Honthy új szerepkörén kívül a szocialista társulati formációban Felekinek és Latabárnak<sup>49</sup> is helyet kell írni, így a Gáspár–Békeffi–Kellér-munkaközösség

---

Szovjet Barátság Házának.” GÁSPÁR 1999, I. 18.

<sup>45</sup> Az operetteredetiség kérdésének összetettségét például a bartóki *Concertóban* idézett operettmelódia esete példázza. STACHÓ 2006, 36–40.

<sup>46</sup> „A *Csárdáskirálynő* új beállítása sikeres lépés azon az úton, amelyet a színház a *Luxemburg gróffjával* megkezdett.” LENKEI 1954, 4.

<sup>47</sup> „1954-ben valójában a *Csárdáskirálynő* folytatását készítették el: mi történik, ha sikerül rangos férjet fognia egy orfeumkurvának, és udvarképes rangbéli lesz a hátsóudvari tingli-tangli énekesnő? A két mellékszereplőből főszereplő lett. Két epizodista fortélyos intrikákat működtetett két ellenséges tábor szemközti oldalán. Ők ketten gabalyítják az átdolgozott *Csárdáskirálynő* cselekményét. Figyelemre méltó változtatást szenved el az operett kodifikált meséje.” MOLNÁR GÁL 1993, 109.

<sup>48</sup> „Voltak a Kossuth-díj-bizottságban barátaim, elsősorban Nádasdy Kálmán, és ha az ember valamit nagyon forszírozott... De nem ez a lényeg. Bizonyos embereknek olyan szerepeket kellett adni, amikről eleve tudni lehetett, hogy ezek Kossuth-díjas szerepek. [...] Ha az ember elhatározta, hogy ezt vagy azt a színészt Kossuth-díjra lovagoltatja, akkor két vagy három éven keresztül olyan szerepeket kellett adni neki. Már persze nem akárkinek, hanem az igazi sztároknak.” GÁSPÁR 1999, II. 41.

<sup>49</sup> „Kezdődött azzal, hogy az új szövegkönyv átírásával voltaképpen két új szerepnek kellett »levegőt« teremteni, és emiatt két szereptől el kellett kicsit venni a levegőt. Ez utóbbiak közé tartozott Szilvia és Bóni szerepe. Emiatt nem vállalta Bóni szerepét mindenidők legzseniálisabb Bónija, Latabár Kálmán, aki nem tudta elviselni, hogy megkurtított szereppel vegye fel – akarva, nem akarva – a versenyt Feleki Miska főpincérével.” RÁTONYI 1984, II. 324.

alapanyagként, kezdetben inspirációs forrásként kezeli a klasszikusokat.<sup>50</sup> A szocialista operett átírt változataira jellemző az operett négyesfogatának átalakítása hatosfogattá, hiszen meg kell mutatni a táncoskomikusok különös tudását. Az új dramaturgiai diszpozíció szerint Honthy a grande dame-Csárdáskirálynő Felekivel, a bonviván Miskával, míg Szilvia éppen csak kezdő Csárdáskirálynő a fiatal Edvin-bonvivánnal. A szubrett szerepkört az arisztokrata Stázi kapja, táncoskomikus párja Bóni lesz, s ugyan ez utóbbi már Jenbach librettójában is így szerepelt, de harmadik párként jóval hátrébb kerülnek a tapsrendben.

Az államosított operettjátszás a nagyoperettek felvonásstruktúráját is átalakítja. A harmadik felvonások egyébként is a lezárás, a gyors és váratlan (idióta) felismerések felvonásai, amikor mindenkiről minden kiderül, amit úgyis mindenki tudott. Ekkor renddé rázódik a rendetlenség, s harmonikus fináléban lehet elköszönni a nézőktől. A Gáspár–Békeffi–Kellér-triász a harmadik felvonást a történetvezetés akaratával, de jelentősen átírva tartja meg, s rendre kiveszi belőle az akkor és ott először felcsendülő dalokat. A teljes harmadik felvonást már ismert dalok töredékeivel, reminiscenciaként viszik végig. Erős zenei állítás, hogy a plot véget ér a második felvonás végén, hiszen az 1915-ös változatban az utolsó felvonást a búsongva mulató *Hajmási Péter*, *Hajmási Pál* színezi és értelmezi. Békeffi–Kellér ezt a tercettet Cilikének, Honthynak adja az első felvonás felismeréscsúcspontja után, tehát a „lesz még szőlő, lesz még lágy kenyér” vigasz az évek múlása feletti bánkódás, s nem a lázadó fiatalok feletti érthetatlenség mellé formál zenei harmóniát. Az 1954-es *Csárdáskirálynő* a történetmesélésben ekként radikálisan realistább: a társadalmi mobilizáció illúzióknak tűnik. A második felvonás végén Edvin Stázi eljegyzésén marad, hiába érkezik ide Szilvia, lelepleződve távozik szerelme nélkül. Zeneileg itt megtörténik a lezárás, a következő negyedórán az emlékeztető dallamok füzére „sablonokból poénsorral fejlesztett szöveggel”<sup>51</sup> változik finálévá. Ezek a dramaturgiai átírások az ötvenes évek sikertörténetei, igazi államszocialista műfaji gyakorlatok, bár megfontolandó Gáspár meglátása, miszerint hasonló realista utakon indul el a legnagyobb, a kortárs amerikai musicalipar is, amikor „jól felépített, életszerű, szövegükben is színvonalas

<sup>50</sup> „Miska is csak egy egészen kis szerep. [...] Békeffy ötlete volt, hogy erre egy pincér lenne a legalkalmasabb.” GÁSPÁR 1999, III. 46.

<sup>51</sup> HELTAI 2012, 212.

műveket”<sup>52</sup> hoz létre. Az operettszínházi átírásokat lehet, hogy a színházi vezetés ideológiai célokkal magyarázza (Gáspár levelei és felszólalásai ezt mutatják), de az átírók bulvárnyilatkozatai<sup>53</sup> és dramaturgiai elemzések egyértelműek: társulati adottságokra alakítják a repertoárt.<sup>54</sup> A Kálmán-mű 1954 előadása olyan mérvű átírásokat hordoz, melyet remekművek élnek túl.

## A rendezés

Gáspár Margit az Operett államosítása utáni években a legnagyobb rendezőket hívja a színházba: Marton Endre kezd a klasszikusokkal, Nádasdy Kálmán Pártos Gézával kapja az első szovjet darabot, Apáthi Imre az új magyar fejlesztéseket. Az 1951–52-es évad végétől látható, azonnali váltás történik a rendezői csapatban. Székely György, Németh Antal volt nemzeti dramaturgia visszatérhet Pécsről,<sup>55</sup> s hol Mikó Andrással, hol Márkus Évával párban, a *Luxemburg gróffjától* a *Két szerelemig* végigrendez két évadot, s bevezeti a zenés rendezői mesterségbe a főiskolás Szinetár Miklóst. A generáció- és egyértelmű státuszváltás a műfaj klasszikus felfogásának erősödését mutatja: az operett műfaja a színészek családi figuráit, commedia dell’arte akrobatikáit, énekes-táncos remekléseit hordozza. Történeti összefüggéseiben látható, hogy ekkor és ezzel, éppen a szocialista realista operett kitalálásával kezdődik a zenés színházi gyakorlat távolodása a realista színházi gondolkodástól, amennyiben realista színházon<sup>56</sup> a Sztanyiszlavszkij-társulat már ekkor is fél évszázados hatástörténettel bíró valóságértését és -ábrázolását értjük.<sup>57</sup>

A „valósághoz hívebb keret”<sup>58</sup> operettesítése igazgatói felelősség, Gáspár

<sup>52</sup> Gáspár példának hozza Richard Adler és Jerry Ross 1954-ben bemutatott, George Abbott és Richard Bissell szövegére írt *Pajama Game* című musicaljét. GÁSPÁR 1999, I. 22.

<sup>53</sup> „Az új szövegkönyvben semmiféle erőszakolt korszerűsítés nincsen, – mondták az átdolgozók.” [N. N.] 1954, 10.

<sup>54</sup> A *Dohányon vett kapitány* teljes zenéjét átírták Farkas Ferencsel. GÁSPÁR 1999, I. 22.

<sup>55</sup> GAJDÓ 2011b.

<sup>56</sup> KÉKESI KUN 2007, 13–71.

<sup>57</sup> Bár a hely hordozhatja a realizmus koncepcióját, hiszen a Moszkvai Művész Színház Sztanyiszlavszkij vezetésével 1925 májusában két héten át parádés repertoárját a Fővárosi Operettszínházban mutatta be. S Nádasdy Kálmán ezen ott lehetett. ALPÁR 1993, 38.

<sup>58</sup> „Az operett szövegkönyvét, ezt az olcsó meséjű karriertörténetet azonban átdolgozták. Békeffy István és Kellér Dezső megtalálták a módját annak, hogy az eredetinel sokkal



Margit leginkább olyan megkérdőjelezhetetlen autoritásokkal, a realistának mondott formanyelvben otthonosan mozgó rendezőkkel dolgozik, akik a Nemzetiben vagy az Operában jelentős gyakorlatra tettek szert. Ez az 1954-es rendezés azonban már nem a mesteré, hanem egy tanítványé, s a Nádasdy-tanítvány munkáján keresztül (közvetetten, de érezhetően) Nádasdy Kálmán zenésszínházi elképzeléseit mutatja. Az Operettben, de általában a zenés színház teljes budapesti platformján ekkor Nádasdy már sajátos fogalom, különös tekintély. Szinte az egyetlen rendező, aki vitathatatlan szakmai felkészültséggel fordul a zenés formához, ismeri az opera- és operettirodalmat, tudja a kórus helyét a színpadon, szót ért mindenkivel, a feszültségmentes alkotás legendás művelője. Ugyan az Operaház főrendezője, de Gáspár Margit kérésére rendszeresen átjár egy sarokkal arrébb, a Nagymező utcába, hogy elindítson vagy megmentsen egy előadást.<sup>59</sup> Nádasdy életműve, rendezési koncepciója nehezen feldolgozható. Sokszoros áttételeken keresztül csak vélelmezhető, miféle technikával állítja színpadra legendává váló sikereit. A városi legendárium<sup>60</sup> őrző módszerének egyik, a realista színészi játék felől ismert elemét.

Az énekkari tagoktól az utolsó statisztáig mindenkinek tudta a nevét, minden statisztának külön szerepet adott, és el tudta hitetni vele, hogy róla szól a darab: te állsz itt a sarokban – mondta –, és rólad olvassák le, hogy mi történik.<sup>61</sup>

Ez a, leginkább Sztanyiszlavszkij prózai színházi módszeréhez köthető mozzanat tekinthető az ötvenes évek elején már erősen működő Sztanyiszlavszkij-körök hatásának is, de valószínűbb, hogy Nádasdy, aki (a legendáriumban) soha ki nem ejti Sztanyiszlavszkij nevét,<sup>62</sup> olyan összetett színházi tudással figyel a létrejövő alkotás egészére, melyre példát csak az akkoriban létrehozott berlini Komische Oper megteremtőjétől, Walter Felsensteintől látunk.<sup>63</sup> Felsenstein olyan „interpretációs sémát alakít ki, amely az opera minden cselekménymozzanatára egységes, összefüggő és logikus magyarázatot ad, tehát a pragmatikus-oksági

---

vidámabb és a valósághoz hívebb keretben érvényesüljön Kálmán csengő muzsikája...”. BODÓ 1955.

<sup>59</sup> GÁSPÁR 1999, I. 17.

<sup>60</sup> FORGÁCH 2011, 203.

<sup>61</sup> GÁSPÁR 1999, I. 17.

<sup>62</sup> FORGÁCH 2011, 197.

<sup>63</sup> 1952-es vendégjátéka a *Falstaff*-fal komoly hatástörténeti erővel bír. FELSENSTEIN 1966.

kapcsolatokat és indokolásokat teljesen koherenssé teszi”.<sup>64</sup> A *Csárdáskirálynő* előadásnak erről a realistának nevezett technikájáról, az „emberábrázolás”<sup>65</sup> operettes lehetőségeiről az 1956-os moszkvai vendégjáték során maguk a Sztanyiszlavszkij-tanítványok is megemlékeznek.

A *Csárdáskirálynő* rendezője, Szinetár Miklós Nádasdy tanársegéde,<sup>66</sup> éppen megkapja diplomáját a főiskolán, s olyan színházba kerül, ahol az igazgató a műfaj realista játéktílusát alakítja éppen.<sup>67</sup> A kritika professzionális művelői is felismerik, hogy a „nagy siker örvendetes, de ne okozzon a színháznak optikai csalódást. Elsősorban a muzsikának és néhány kiváló színészegyéységnek szól.”<sup>68</sup> Éppen a méreteiben és azonnaliságában ható sosem látott siker megóvjá az Operettet attól, hogy bárki, bármikor megkísérelné a bemutató és az évtizedes széria frenetikus erejének értelmezését. Az előadás anélkül (és talán ezért) lép a kulturális emlékezet legendáriumába, hogy írott forma rögzítené különös művészi erejét. Az előadás rendezője, a társulat legfiatalabb tagjaként még hatvan évvel a bemutató után is aktív emlékezőként teríti sokfelé az előadás értelmezői rétegeit. Bevezeti a Broadway-siker<sup>69</sup> és a bulvárdramaturgia fogalmát, inspirálja a később használhatatlannak bizonyuló interkulturális jelzőt<sup>70</sup> és kiterjeszti a realista rendezés gyakorlatát frissen végzett főiskolásként a zenés színházra. Szinetár Miklós sikeres pályáját ez a lehetőség indítja el,<sup>71</sup> s bár visszaemlékezései leginkább a legendáriumot, mintsem a feldolgozás szempontjait gyarapítják, az 1961-es TV-felvétel<sup>72</sup> lehetőséget ad pár rendezői mozzanat megfogalmazására.

<sup>64</sup> FODOR 2002, 375.

<sup>65</sup> GÁSPÁR 1999, II. 41.

<sup>66</sup> Zsámbéki Gábor, Marton László, Szinetár Miklós beszélgetése Nádasdyról az SZFE-n, <https://www.youtube.com/watch?v=erPIF5uQCdc> (Letöltés: 2018. június 6.)

<sup>67</sup> „...megbeszéltük (Hont Ferencsel), hogy mivel addig a főiskolán nem tanítottak operettet, nyitok egy operettstúdiót, és megtanítom az operettszínészeket, hogyan kell ezt a műfajt realista módon játszani.” GÁSPÁR 1999, I. 21.

<sup>68</sup> Az idézet folytatása: „A színház közös munkájában, elvek és rendezői felfogás tisztázásában még sok a tennivaló, ha régi nagyoperetteket méltó előadásban kívánnak színpadra vinni.” MÁTRAJ-BETEGH 1954, 597.

<sup>69</sup> SZINETÁR 1988, 132.

<sup>70</sup> „karneváli intertextualitás, mely arra utal, hogy a bulvárkomikusok színházon túli forrásokból (tánc, akrobatika stb.) is merítenek”. HELTAI 2012, 173.

<sup>71</sup> Szinetár „elkötelezett kommunistaként került a színművészeti főiskolára, ahol bekapcsolódott az ifjúsági mozgalomba, a tanulmányi versenybe, a vidéki kulturmunkába.” HELTAI 2012, 233.

<sup>72</sup> Az 1954-es előadás nyolc évvel későbbi rögzítése az elemzés alapja. *Csárdáskirálynő* (1961), MTV Rt. –Televideo, VHS PAL, 1991.

A rendezés technikailag megküzd a zenés színház kereteit képező feladatokkal. Szinetár Nádasdy-tanítványként kezelni tudja, hogy „a szimultán éneklés [...] drámai szempontból értelmetlen és logikátlan – viszont szép.”<sup>73</sup> Használja, hogy a finálékban oly méretű és összetett érzelmi töltés halmozódik fel, mely megállítja a „reális idő”<sup>74</sup> érzékelését. Használja, hogy a színházi tér és a jelenlévők közös tudása feltételezi a tapsra játszás technikájának ismeretét, az entrée-k és abgangok zavartalan működését, a gegek és a poentírozás évszázadok alatt stabilizálódott ritmusát, a komikusok zenei és beszédbeli szoros együttműködését (zenére járás, virtuóz táncstudás, zenére dadogás stb.). Az előadás ritmusát a táncoskomikusok pörgetik fel. Feleki Kamill és Rátonyi Róbert szerepkörükhöz nagyon is igazodva nem egyszerűen megnyitják a szerelmes jelenetek értelmezésének másik, prózaibb, vagyis testi felületét, hanem didaktikusan és agresszívan szét-széttörik a vallomásokat, ők maguk késleltetik a nagy találkozásokat. Szilvia és Edvin első kettősét Bóni gyakorlatilag szétvicceli, s ebben a feldolgozásban ez helyénvaló, hiszen sem Németh Marika, sem Borvető János nem tudja az örökre elszakított szerelmesek helyzetét felmutatni, eljátszani.

Szinetár tehát egy olyan műfajban kezdi pályáját, mely ekkor nem rendezői értelmezést, inkább színpadmesteri lebonyolítást igényel, s nem is ő lesz az, aki ezt a gyakorlatot megváltoztatja. Felismerhetünk Sztanyiszlavszkij-féle „kis igazságokat”,<sup>75</sup> az ezzel csipkelődve játszó sztárokat,<sup>76</sup> de az előadás a sztároké, akik leginkább saját koreográfiát hoznak,<sup>77</sup> melyek egy-egy jelenetet elhelyeznek saját szerepükön, de az előadás egészét nem értelmezik. Így bravúros belépők, koreografált táncbetétek feszesítik az előadás keretét, s dramaturgiai, nem pedig rendezésbeli ötletek dominálnak. Az előadást hat évtizeddel később nézve azonban feltűnő, mily pregnánsan működik itt a színház brutális emlékezőgépként,<sup>78</sup> mily következetesen köti a szocialista realista operettjátszás *ideája* a műfajt leginkább saját hagyományához. Az I. felvonás végén Miska és Feri bácsi olyan akváriumhoz hasonlítják az orfeumot, amelyben emlékek úszkálnak, s ez a hasonlat az előadás metanyelvét is meghatározza. Ebből a pozícióból visszanézve nagyobb súlyt kap

---

<sup>73</sup> OLÁH 1955, 645.

<sup>74</sup> OLÁH 1955, 645.

<sup>75</sup> MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>76</sup> „Nagy György kecskeméti Leányvásár-rendezése [1954] megelőzte ebben a realitással parodizáló megkétszerezett látásmódban.” MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>77</sup> Honthy Hanna és Feleki Kamill is táncosként kezdte pályáját.

<sup>78</sup> CARLSON 2001, 16.

akár az első kórusszám, a *Lányok, a lányok, a lányok angyalok* („Bűnösök vagyunk mi” kezdettel), ahol táncosnők helyett babákkal ropja a táncot az öt férfiszínész. A babák talán méteres játékbabák, rövid csárdáskirálynős palotásszoknyában, s ezzel az előadás bevezeti és erősíti a csárdáskirálynő-kultuszt, másrészt tematizálja a nő, a primadonna, a táncos tárgyként értelmezett jelenlétét, de legfőképpen reflektál egy létező operetthagyományra. 1954-ben ez a babatánc a színházi emlékezőgépet működteti, felvillantja Honthy egyik korábbi sikerét Kálmán egy másik művében, a *Bajadérban*. Ott a primadonna a babaparádénak nevezett szubrett-táncot életnagyságú babákkal táncolta el, s ezzel még Fedák Sárít is lemosta a színpadról.<sup>79</sup> A játékn nyelv egysége inkább a sztárok műfajbeli professzionalizmusának, mint a rendezésnek köszönhető. Az előadás olyannyira az operetthagyomány erős sablonjait működteti, hogy lehetetlen szétválasztani, mit tehetett mindehhez hozzá egy, a főiskoláról frissen kikerült fiatal rendező. Egyetlen mozzanat követhető az előadás hét évvel későbbi felvételén, mely, megeshet, hogy még nem működik 1954-ben, sőt, felállítja a túlértelmezés csapdáját is. Ez a mozzanat a megfigyelő szerepé.<sup>80</sup> Az Operettszínházban felépített orfeumban feltűnik egy ruhatárosnő, aki lehet akár a színház tényleges ruhatárosa is, mindenesetre elveszi Edvin kabátját. Jelen van, állandóan figyel. Megfigyel. A színpad közepén ül, hátul, a szeparéfüggönyök takarásában, s még Honthy megkomponált entrée-iba is belelóg. Zavar a vizuális tisztaságban.<sup>81</sup> Amikor átlépünk az orfeumból a karlsbadi fürdőbe, akkor egy fürdővendég a könyvét bújva figyel. A korabeli kritikák nem látják, hiszen maga a fogalom, a *la surveillance*, évtized múlva rendeződik Michel Foucault írásaiban gondolattá,<sup>82</sup> de a színház, mint megfigyelés, a néző, mint megfigyelő, igen erős értelmező paradigmát sző a játszó köré.<sup>83</sup>

Az operettjátzás hagyománya és a történelemértés viszonya különös, meglehetősen idióta helyzetet állít elő. Kálmán művének első, 1915-ös bemutatója a világháborús Monarchiában esik meg. Edvint a frontra hívják be, van tehát tétje az anyai lépésnek, nem is kicsi tétje. Anhilte, a mésalliance-ot elkerülendő, képes a fiát akár harcba is küldetni. Katonák keringőznek a hercegi fogadáson az

---

<sup>79</sup> GÁL Gy. S. 1973, 184.

<sup>80</sup> HELTAI 2012, 246.

<sup>81</sup> Ez másik képen Rátonyi látható hat táncoslánnyal, háttérben talán egy munkás bókászik. Forrás: OSZK SZT, Fotótár, KA 4061/21.

<sup>82</sup> FOUCAULT 2004.

<sup>83</sup> BANU 2007.

udvarhölgyekkel, s ez 1915 végén még Bécsben is több aktualizált biodíszletnél.<sup>84</sup> Éppen ez az értelmezési bázis kopik le azonban a magyarországi bemutatók történetén át az operetről, s a békeévek alatt nosztalgikus messzeségbe távolodik. A háború egyenruhává válik, újszerű díszmagyarrá. Ebben a történelem feletti idealizált/idióta létben nem is lehet a katonaság és a hadsereg feladatai felé gondolni, ezt a primadonnák megjelenése vizuálisan blokkolja. A hazafias gondolatokat elüti a női test felmutatása.

### Színészi játék

A magyar operett történetírására jellemző tudományetikai helyzet, hogy a színészi játékról szóló elemző beszédet a memoárok és a legendák rétegei takarják az elemző elől. Az államosítás éveiben a zenés színházi gyakorlatot a „családi figurák”<sup>85</sup> uralják, a szorgalmazott realista csapatjáték technikája (a szocialista realista közelítésekben legalábbis) felismerhetetlen. A memoárok a családi tudást rögzítik, s miközben elítélendő a Latabár család és a Rákosi Szidi iskolákban felnőtt nemzedék<sup>86</sup> „családi” eszköztára, nem kap teret a felismerés: az operett műfajában a zenés színházi gyakorlatra jellemző egyéni tudás mögött a zene, a kórus, a tánckar összetett és összehangolt, közös tudására van szükség. Az operett magyarországi játéktörténetében követhető a folyamat: a lélektani realista formanyelv általános elterjedése, a viszonyelemzésekkel következő játéktechnika elhalványította, majd megszüntette a „családi figurák” továbbadását, a képzést, lassan magát a komédiajátást is.

Az ötvenes években a realista színészi játékot elváró kritika kötelező futamai vagy elkerültek vagy átírják a látottakat. Honthy a „korhű ízléstelenség világában ízléssel hitette el [...], hogy mindez valódi”,<sup>87</sup> s ugyan a valódi fogalmát vitákban próbálják definiálni, a zenés színészek minden elemző megnyilatkozásukban kimondják: az énekes színészek felkészülését az énekes fizikai orgánuma megköti.<sup>88</sup> Nádasdy Kálmán megfogalmazása marad a zenés színházi realizmus alapja: „A

<sup>84</sup> CSÁKY 1999, 259.

<sup>85</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973, 13.

<sup>86</sup> SAS 1988, 31.

<sup>87</sup> MÁRIÁSSY 1954.

<sup>88</sup> SZÁNTÓ–NEMÉNYI 1955, 398–400.

színház művészetének megszólaltatója a színész eleven emberi teste.”<sup>89</sup>

A *Csárdáskirálynő* játéktörténete egyébként is a színésznői test mutatásának történeteként követhető –1948-ig. Kosáry Emmi 1916-ban maga a tiszta erotika, vállpánttal tartott selyemruhája mélyen pucéron hagyja dekoltázsát, karját, hátát, míg a ruha redői ágyéka előtt futnak tervezett ráncolatba. A fotókon őrzött gestus elsősorban a felkínálkozó, élvezetgő nőé. Ezt a történelemmé formált játékhagyományt, mely Szilviát könnyű nőnek öltözteti, Horváth Mici Kolozsvárott 1917-ben erősíti, s ugyan Honthy Pozsonyban 1917-ben<sup>90</sup> kicsit ellenpontozza, az orfeumi nő dramatikus (és zenei) pozíciója azonban a prostituált és a színésznő értelmezési sablonját helyezi egymásra. Az Operettszínház 1949-es társadalmi megítéléséről, a Nagymező utcai színház csapatáról az államosításkor kinevezett igazgató állítja, hogy a társulatkoherencia, a közösségi etika, a művészeti morál értelmezhetetlen jelenség. „...azokkal kellett dolgozni, akik rendelkezésre álltak. [...] Az állandó társulat létszámát a szakszervezet szabta meg, és azt kisebb és közép-színészekkel töltötték fel; a sztárokat mindig külön, szerepre szerződttették.”<sup>91</sup>

Az 1954-es *Csárdáskirálynő* előadásban a test megkérdőjelezhetetlen valóságát Honthy-Cecília mondata kiemeli már az első felvonás végén: „A mi sok kedves emlékün: az álom, de ez a fehér haj: ez valóság.”<sup>92</sup> Legfőképp, amikor a Feri bácsit játszó Homm Pál megöszült haját simogatja mindeközben. A kutatók figyelmét, valljuk be, a hetvenes évek magyar filmjei irányítják az operett műfajának különös, kicsiszolt karakterjátékára. Gazdag Gyula és Jeles András színház- és filmrendezőként e játéktradíciót megkerülhetetlennek, felülmúlhatatlannak, ekként különállónak és idolszerűnek állítják. Rátonyi Róbert és Honthy Hanna (miként Sándor Pál filmjében Major Tamás<sup>93</sup>) az évtizedek játékerhétől játékosá öregedett/nemesedett színészt mutatja váratlanul érthetetlen pozícióban. Nem elemezhető felőlük sem a „szórakoztatóipari mentalitás”, sem a „műfaji logika”,<sup>94</sup> ellenben a bravúrszínészet ikonográfiája erősen kiviláglik.

Az operettszínészet elemzésére Honthy Hanna egyetlen belépőjének

<sup>89</sup> NÁDASDY 1951, 517.

<sup>90</sup> GAJDÓ 2006. képmelléklet

<sup>91</sup> GÁSPÁR 1999, I. 16.

<sup>92</sup> I. felvonás, 53. perc. Cilike és Ferkó első találkozása az Orfeumban.

<sup>93</sup> GAZDAG Gyula: *Bástyasétány '74*, 1974; JELES András: *Álombrigád*, 1985; SÁNDOR Pál: *Csak egy mozi*, 1985.

<sup>94</sup> HELTAI 2005, 81.

rekonstruálásával tesztek kísérletet.<sup>95</sup> Kellér Dezső már idézett leírása őrzi Honthy entrée-jának parodisztikus nyelvi lenyomatát.<sup>96</sup> Ezt a belépőtechnikát Honthy már 1922-ben kipróbálja a *Bajadérban*,<sup>97</sup> akkor Fedák Sárít mossa le Molnár Ferenc szeme láttára a színpadról. Három évtizeddel később már joggal hívják entrée-királynőnek.<sup>98</sup> Honthy nem egyszerűen az átírt operett örökös csárdáskirálynője lesz, hanem a mindenkori zenés színházi nyelv legfőbb beszélője és tolmácsa. Dramaturgiai fordulattá magasztosítja az átlagos belépéstechnikát. Az entrée nem a színészi jelenlét kereteit teremti meg nála, hanem a játék kontextusát. Az entrée-kat játszóhelyenként újratervezi. 1954-ben a Nagymező utcában az államosított Operettszínházba, 1958-ban Kolozsvárra tér vissza Kálmánnal.<sup>99</sup> A szovjetizáció értelmző akarata ellenére egyértelmű, hogy a zenés színészi játéktechnika elsődlegesen színpadi rutin, különös ének- és táncstudás, s csak másodlagosan lehet valamiféle realista módszerhez kötni. Mindezt az ötvenes évek vitáiban tematizálódik,<sup>100</sup> hiszen felfoghatatlan, hogy a realista ábrázolás igénye és követelménye megelégedjen pusztán a viszonyok realista ábrázolásával – miként Gáspár Margit szorgalmazza. Látjuk, hogy azt az operett-technikát, mely Honthyval ér el történetének csúcsára, realistának vélik, pedig valósághoz való viszonya leginkább a nézőkkel folytatott, a látott és a játszott eltérésének reflexióján alapul. Honthy legendás belépője a *Csárdáskirálynő*ben színháztörténeti példává érő performatív remeklés, a realista operett működésének gyakorlatát véljük megérteni általa. „Hát itt vagyok, újra itt vagyok!” felkiáltással lép a Cecíliát játszó Honthy Hanna a Kálmán-darabbeli orfeumba, ténylegesen az Operettszínház színpadára, s a nézők jól tudják, hogy a hat éve eltűnt, az 1948 óta hiányzó csárdáskirálynő tér vissza közéjük. A második háború utáni eltűnések, a visszatérések egyébként is napi valóságélményt jelentenek: ez az évtized az eltűnések és visszatérések évtizede, ki

<sup>95</sup> Patrice Pavis *Előadáselemzésében* kínált modelljét a zenés színházi gyakorlatra továbbfejleszttem. Lásd PAVIS 2006.

<sup>96</sup> KELLÉR 1976, 33.

<sup>97</sup> GÁL Gy. S. 1973, 188.

<sup>98</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 54.

<sup>99</sup> Kolozsvárott „A zsúfoltság miatt a tűzoltóság először nem akarta engedélyezni az előadást, végül mégis megszólalt a *Csárdáskirálynő* bevezető zenéje, és felment a függöny. Amikor Honthy belépett a színpadra, megállt az előadás, tapsorkán, lábdobogás, »bravó« kiáltás, a közönség felállt, és az ünneplésnek nem akart vége szakadni. Honthy előrejött a rivaldáig, felemelte a kezét, hirtelen csönd lett. Körülnézett, és elmondta szerepének első mondatát, szemében könny ült: »Hát újra itt vagyok!« Ismét percekig tombolt közönség e mondat hallatán.” SZIRTES 1990, 32.

<sup>100</sup> SZÁNTÓ 1966.

frontról, ki lágerből, ki keletről, ki Nyugatról. A legerősebb közösségi élmény, mely a memoárokat ellepi,<sup>101</sup> az egymásra találás, a visszatérés mitikussá váló élménye.<sup>102</sup> Honthy erre játszik, amikor (a felvétel tanúsága szerint) több percig kitartja e visszatérés színházi pillanatát. Így Honthy a *Csárdáskirálynőt* a félreértés, a mésalliance, az elhallgatás helyett már beléptekor a visszatérés aktusát, ekként a háború utáni újrakezdést emeli megbékélő mozzanattá.

Ezért is egyértelmű, hogy a szerep és a színész helyzetének tökéletes azonossága performatív aktussá formálja az egyébként reprezentáló gyakorlatot. Honthy a három és fél órás előadás alatt végig tudja tartani a szerepből és a szerep mögöttiből történő egyidejű megszólalást. Bravúrosan vált játékból szerepbe és látszólag-hallhatóan civilbe. Miskának felvezeti, hogy fiát meggyőzendő majd sírni fog, Edvinnek el is játssza,<sup>103</sup> a néző értékelni tudja a színészi játéktechnika csillogó tudását. Honthy a hangjával is így játszik, a szerepé a néha elviselhetetlen fejhang, míg a chansonette-é a rendes, civil hang. Egyszerre énekel és mesél, s mindez nem is lehet másként, hiszen sztárallűrjeit a nézőkhöz beszélő, elidegenített megszólaló pózából építi fel.<sup>104</sup> Az operettre jellemző játékos idiotizmus helyett a lélektani realista prózai színházra jellemző kettős beszéd<sup>105</sup> technikájával sajátos értelmezői viszonyt létesít a nézőkkel: tudják,<sup>106</sup> hogy egy hatvanéves díva játszik, s megszólalása kevesebbet van a szerepben, mint amennyire azon kívül. Az államszocialista operett budapesti változata a közösségi emlékezetet formázva *érzi* realistának a műfajt, nem alakítástechnikájában *véli* annak.

Az államszocialista operett elsődlegesen tematikájában teszi felismerhetővé a politikai valóságot (békekölcsön a *Gerolstein*ben), a nézői elvárások teljesítése és visszaigazolása révén azonban mégis a színházi helyzet valóságossága jelenik meg. Az operett műfaja nem kizárólag a reprezentáció, hanem a performatív játék valóságnak érzékelt kereteivel játszik,<sup>107</sup> tehát a szerep valósága helyett az alkotó

<sup>101</sup> GÁSPÁR 1986, 486–489.

<sup>102</sup> A találkozás scenográfiájához lásd Rohony Károly: Férjedet, fiadat hazahozza a Magyar Kommunista Párt, plakát, 1945. SZINTAY-FEGYŐ 1970, 2. tábla.

<sup>103</sup> A felvételen 1.06.23.

<sup>104</sup> „...a társadalmi rétegek mimikai különbségei együtt járnak a nyelvekkel, és a színész számára nincs jobb iskola a gesztusok és társadalmi jelentésük iránt rendkívül érzékeny, éber közönségnél.” CSÁKY 1999, 35.

<sup>105</sup> JÁKFALVI 2005.

<sup>106</sup> Honthy elhitei a kritikusokkal, hogy az orfeumi énje a „jobbik való”. CSOBÁDI 1954.

<sup>107</sup> „...két olyan művész, aki [...] a korhű ízléstelenség világában ízléssel hitette el velem, hogy mindez valódi.” MÁRIÁSSY 1954.



színész testi adottságai és képességei, performanciája ér el a nézőhöz.<sup>108</sup> A bravúrszínészet<sup>109</sup> performatív ereje az egyéni alakításokat észrevehetőbbé teszi a társulati eredményeknél.<sup>110</sup> Az észlelés és a vélekedés eltérő horizontjait a színészi játék tudja egymásra vetíteni, ezt az egyéni és a többes játéktechnika elemzésével követhetjük. Láttuk, hogy a színészi játék az operett műfajában különös társulati rutint igényel. Egyrészt, mint elemeztük, az operettek sajátos dramaturgiai szükségszerűsége a négyes szerepkör együttes mozgatása. Primadonna bonvivánnal, szubrett táncoskomikussal alkot párt, s a klasszikus komédia-hagyomány elvárásai rendjét felidézvén és örökítvén a buffokettős a komikus értelmezést vetíti a komolyságában nemesnek, mindenesetre társadalmilag feljebbvalónak tekinthető, így játékhierarchiájában is magasabb rendű történetre. Ugyanakkor a buffopár szociális háttere társadalmilag biztosabb, nem tranzitív, tehát karakterük stabilitása elviseli és igényli a humor, az irónia, a bohóckodás elsődlegességét.<sup>111</sup> Ekként a zenés előadás többszólamú éneke és összetett tánckoreográfiája felülírja az átélés egyéni gyakorlatát, és a színész az energiáit a zenekar belépésére, a hangképzés fiziológiájára, a mozdulatok kinezikai diszpozíciójára koncentrálja. Az operettszínész tehát az egyéni bravúrokat nem egyéni átéléssel, hanem csapatkoreográfiával hozza létre. S ez az a kinezikai és énekes bizalomra épülő társulati munka, mely Gáspár értelmezésében végül szocialista realista közösséget alkot.

Ennek a közösségnek követhető egy másik alakítástechnikai sajátossága is. Mivel az államosítás után a színészszakszervezetek meghallgató bizottságokat hoztak létre az állástalan színész alkalmazására, az Operett-társulathoz nem feltétlenül csak énekesek kerültek. Pár évadnyi közös munka során nem kimutatható például Mezey Mária hatása Petress Zsuzsára, Ajtay Andoré Homm Pálra vagy Péery Pirié Németh Marikára, de biztos, hogy ennek az első évtizednek a

---

<sup>108</sup> „Miért is nem ülnek le fiatal operettszínészeink gyakrabban valahová a nézőtérre, hogy ellessék, megtanulják ezektől az igazi művészekről, hogyan kell túlnőni szerepen és mondatokon, hogyan kell mozogni és ruhát viselni és újra meg újra: hogyan kell hinni abban, amit csinálnak?” MÁRIÁSSY 1954.

<sup>109</sup> „a magyar tömegkultúrában meghatározó operett-hagyomány döntő hatáskeltési eleme épp a sztárokra épülő bravúrtechnika volt.” HELTAI 2005, 81.

<sup>110</sup> „Az első meghatározó különbség a szöveg-interpretáción, s színészi összjátékon alapuló stílussal szemben a komikus »színpadi magánya« a teátrális hatáskeltésben”. HELTAI 2012, 74.

<sup>111</sup> „Egy táncoskomikus játékát »öncélú« verbális humorral, poénokkal való (túl) telítettség (jellemzi), mely a komikus szereplők arányának növekedésével jár.” HELTAI 2012, 43.

szereződési politikája a bravúrszínészetről a prózai technikák felé bővítette a játéktechnika repertoárját.

A kortársi kritika egyébként teljesen idegenül áll a zenés színjátszás előtt,<sup>112</sup> még az alkotók előtt is szokatlan méretekben azonosítják a művészt a szereppel,<sup>113</sup> pontosabban a szerep mondatainak szemantikai felületével.<sup>114</sup> Elvárásként a zenés színészek játékmódjában is realista szempontokat keresnek, a karakter és a történet felől elemzik az alakításokat, s ez hol Kossuth-díjat, hol majdnem felfüggesztést eredményez. Rátonyi Bóni bárójáról majdnem többet írnak, mint Honthy Cecíliájáról, hiszen a „gügye» báró lokálozó, éjszakázó, semmittevő arisztokrata aranyifjú báva és bárgyú, »fapofájú« figurája» rokonszenvesebb, mint »úri világba felkapaszkodó, saját múltját megtagadó félvilági nő».<sup>115</sup> Gáspár Margit igazgatóként két dolgot tehet: egy évadon belül is figyel arra, hogy mindenki kapjon pozitív szerepet, s programbeszédében (*Az operett* című könyvében) pedig megnevezi a legendás tudással a műfajt művészetté emelő nagyokat: Honthyt, Latabárt, Rátkayt.<sup>116</sup>

A realista színház gyakorlata felől értelmezhetetlen, hogy az operettszínész frontálisan játszik, mindig szemben a nézővel, követhetetlen, hogy ez a konvencionális játékmód igényli a bravúrtechnikát, a zenei és akrobatikus-táncos tudást, a poénra játszást. Ebből a realista tematikát követő történetmeselési hagyományból elfogadhatatlan, hogy a jeleneteket záró remeklések megállítják a játékidőt, tapssal és zenekarral támogatott ismételt, közös refrén viszi vissza, mozdulatról mozdulatra, hangról hangra azonos újrarájátszáshoz (részleges reenactmenthez) a teljes színpadi jelenetet. A realista színház felől értelmezhetetlen ez a ismétlés, ez a kizökkenés, mely oly természetes mindenkinek ebben az operett-

<sup>112</sup> „A visszaandalodás politikai veszélyéről azt hiszem, nem kell bővebben beszélni. [...] A *Csárdáskirálynő* – mint műfajtetőpont – zsákcát teremt, nem vezet sehová, nevelő célzata a nullával egyenlő, még akkor is, ha szövegét megpróbáljuk »átpolitizálni«, s a »Jaj cica« kezdetű dalt kellő kritikával énekeltetjük.” RÁ CZ 1956, 43.

<sup>113</sup> Honthy „játéka azonban néhol nem eléggé húzza alá Cecília visszataszító vonásait, a közönség rokonszenve elkíséri akkor is, amikor szerepe szerint az intrikusnak kijáró ellenszenvnek kéne érvényesülni”. BODÓ 1955.

<sup>114</sup> „Az előadás [...] magával ragadó, nagy alakítása Feleki Kamillé, aki jószívű emberséget, meleg szívet és rengeteg humort plántál Miska pincér viselt frakkja, majd pompázatos libériája mögé. Ennyi hiteles részletmegfigyelésből épített, s ilyen egységes, emberi jellemrajzzal megalkotott figurát ritkán láthatunk színpadon. S ha már az egységes jellemábrázolásnál tartunk: éppen e tekintetben érezzük disszonánsnak Rátonyi Róbert játékát Bóni szerepében.” CSOBÁDI 1954.

<sup>115</sup> BODÓ 1955.

<sup>116</sup> GÁSPÁR 1949, 12.

térben, mint a déjà vu jelensége a hétköznapi életben.

A műfajjal ekkoriban találkozó új ideológusoknak és kritikusoknak az operettszínház szabályrendje egyszerűen levehetetlen. Az általános színházi államosítás következményeként az állami kulturális szcénára belép a könnyű műfaj, de nem feltétlen és azonnal lép mellé állami kritikája. A zenekritika, mely a hangképzésről, a dallamkövetésről, a zenekarról beszélhetne, kikerüli a műfajt, nem tekinti zenének.<sup>117</sup> A színházi kritika fikcióelemzése pedig az operettnél látványosan *idiótának* minősül, hiszen Feleki játékában fellelni egy Tiborcot, aki a főherceget kigúnyolja,<sup>118</sup> Cecília hercegnőt pedig emlékezteti arra, hogy jónak kell lennie, éppen annyira abszurd, mint az operett értelmén túli dramaturgiája.

A fekete-fehér fényképek uralta színházi emlékezet Honthyt domináns pozícióba helyezi:<sup>119</sup> a képeken nem néz a másik színészre, elnéz mellettük, felettük.<sup>120</sup> Honthy/Cecília belépőjelmeze kolosszális. Rózsás kalapot hord, a rózsadíszítés az övön folytatódik, a selyemruha csipkés. Nyakában gyöngysor, karján hosszú cérnakesztyű, könyök fölé ér. A sajtóban megjelent képek és a rontott, magánarchívumban őrzött fényképek között oly nagyfokú az azonosság, hogy a képek által felkínált történet csekély mértékben tér csak el a memoárokból és a kritikákból rekonstruálhatóktól.

Borvető (Edvin) beleolvad a háttérbe, Németh Marika (a fotókon Szilvia) tapasztalatlanul szögletes, csárdáskirálynőként nem látszik, mert hát nem is az. A nyitójelenet magyaros rövid csárdásruhájában, lapos sarkú csizmájában inkább népi, mint szexi.<sup>121</sup> Az 1957-es második szereposztásban Szilvia Petress Zsuzsa,<sup>122</sup> aki szőke, bár a libretto szerint barnának kellene lennie, s hát a szőkeség is Honthy

<sup>117</sup> A Zeneművészeti Szövetségben 1950-től rendszeres és kényszeres viták az új, szocialista operettek és a szovjet minták elemzése körül folytak. Kerekes János tervezett felszólalása egy 1953. október 31-i vitán kedvenc példának a nyelvi játék működtetésére: „Kadosa elvtársnak a Szövetségben tartott beszámolójában erről a kérdéssel nem sok hangzott el. Kadosa elvtárs azt mondotta, hogy szórakoztató zenei koncert ezen a plénumon nincs, »de strigis (vero) quae non sunt...« mondotta és még hozzátette, hogy belenyugodhatunk-e ebbe, és ezzel az a kérdés lényegében el is volt intézve.” II. Magyar Zenei Hét, 2. nap, vita jegyzőkönyv. MNOL. 2146-61.

<sup>118</sup> Bár Feleki „klasszikus figura. Ahogyan végigcsoszog megviselt »haxnijaival« a színen, ahogyan előszedi kopott bőrtárcáját, ahogyan gyűrött frakkja mögött sejteni lehet az aranyszívet – minden szava, mozdulata – robbanó siker.” FARKAS 1954.

<sup>119</sup> „Ilyes széles skálájú, nagy primadonnának nem volt Blaha Lujza óta.” FARKAS 1954.

<sup>120</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA4061/13. Honthy, Borvető, Németh.

<sup>121</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 7114/1–3.

<sup>122</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 7113/2. Hunyadi fotó.

privilegiuma, Baksay Árpád<sup>123</sup> puha Edvinje mellett azonban látványosan csak a második párt alkotják az előadásban.

1954-ben Rátonyit már nem kell felfedezni.<sup>124</sup> Az operett államosított intézményében elismert táncoskomikus, s bár ekkor még nem nyilvános napló- és memoáírói tevékenysége, elemző művészi tudása és tudatossága lenyűgöző. Tudja, hogy „a műfaj a dilettantizmust minimális mértékben sem bírja el”,<sup>125</sup> így a felkészülést tekinti az alkotás alapjának. A *Csárdáskirálynő*-ben Rátonyi maszkja bravúros.<sup>126</sup> Fehérből arc, haja kettéválasztva, halántékánál ondolálva. Ecsetpempzli kis bajusz, kackiásan, de nem népesen felfelé kanyarítva, szemöldök festve és húzva. Lornyonja igazi, nagyítja szemét, kockás nyakkendője finomkodóan felhúzott felső ajkára vezeti a tekintetet.<sup>127</sup> Ezt a maszkolást Gobbi és Major nemzedéke még tanulta, a nemzeti generáció még használja, Rátonyinál a szerepformálás azonban nem áll meg a mesteri arcteknikánál. A műfaj különösségeihez sorolja, hogy a maszk, a gesztus, a testtartás egésze mellett a tér kitöltése is a karakterábrázoláshoz tartozik. A táncoskomikus nem entrée-kkal, hanem abgangokkal szakít magának figyelmet az operett rendjében, Rátonyi tehát invenciózus abgangokkal távozik minden jelenetében, karakterének sutaságát pedig jól felépített gegekkel hangsúlyozza. Ő az, aki csuklani kezd, ha szerelmes érzései támadnak, ő az, aki diadalmas poénra játszik, s ő az, aki a szerelmesek óhatatlanul giccses-elcsépett egymásra találását ellenpontozza. Bravúros az a megoldás 1954-ben, ahogy a színpad előterében a csókolózó Edvin-Szilvia párost többször körbejárja,<sup>128</sup> lornyonjával rájuk közelít különféle szögekből. Rátonyi-Bóni mozgása merevíti ki a csókot, s teszi a nézői kukkoló magatartást saját kukkoló pozíciójának esetlenségével feledhetővé.

Rátonyi szerepkörét vizsgálva válik feltűnővé, hogy a nyilvános és az archívumi fényképek tematikája közötti legnagyobb különbség a göröket ábrázoló

<sup>123</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 7112/1. Baksay portrékép.

<sup>124</sup> „Nem akarjuk újra felfedezni Rátonyi Róbertet, elég ha annyit írunk, hogy nem méltányoltuk eddig eléggé ennek a kitűnő művésznek a teljesítményeit. Bóni gróf figuráját igen kedvesen, jellemzően oldja meg, minden jelenete örömet szerez a közönségnek.” LENKEI 1954, 4.

<sup>125</sup> SUGÁR 1993, 97.

<sup>126</sup> SUGÁR 1993, 75.

<sup>127</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA5946/1. 1954. november 12.

<sup>128</sup> A felvételen: 1.17.17.

képek mennyisége között észlelhető.<sup>129</sup> A görlok a memoárokból nem egyszerűen a szexualitás, de a prostitúció ikonjai. A szemérmes kritika még ostromozó változatában sem részletezi a görlok megjelenését, mintha a táncról, a koreográfiáról szóló beszéd azonnal a test jelenlétére, letagadhatatlan szexualitására hívná fel a figyelmet. A szocialista realista színházi tánc a népi karaktertáncokat,<sup>130</sup> s nem az orfeumi hagyományt preferálja, még akkor is, ha az orfeumi térben koreográfusi bravúrokkal, meglehetősen lefojtva lehet csak népi elemeket mutatni.

A korabeli sajtófotók közül Honthy és Feleki párosát hozzák legtöbbször a lapok, mert ez illedelmes és kontextualizálható fotó.<sup>131</sup> Egy idősebb férfi meghajolva csokrot ad át egy dámának. Az előadás másról szól, Feleki és Honthy viszonya mást tematizál, mégis e semleges, Honthyt diadalmas és ünnepelt pozícióban bemutató kép dominálja a gyors sajtót. Feleki „játékos humorával”<sup>132</sup> és „jószívű emberségé” -vel<sup>133</sup> ellenpontozza Edvin magasztos szerelmét, s állítja párhuzamba a palota és az orfeum világát. Hajlékony, akrobatikus, különösen kifejező mozgáskultúráját jellemzi, hogy két órát végigviccel egyetlen mozdulattal: a meggömbüléssel.

### Színházi látvány és hangzás

Fülöp Zoltán félmeztelen kariatidákkal, meztelen nőket ábrázoló neobarokknak álcázott festménnyel jelzi: az orfeumban a női test minden értelemben a középpontba kerül.<sup>134</sup> A tér burjánzó és váratlan, sejtelmes meglepetésekkel teli, tágasságot hagy a táncnak, s hullámozó elemeivel impozáns és birodalmi biztonság érzetét kelti. „Az első felvonás orfeum-díszlete szinte a régi Somossy-mulató hű mása”<sup>135</sup> a kritikák szerint, de látjuk, hogy sokkalta nagyobb méretben. Míg a Somossy intim keretek között közelről tette nézhetővé a női pucérságot, addig az

<sup>129</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA4061/28–29–30–31–32–33–34. Pénz az előtérben az asztalon, férfi hátul az öltözőben. 1954. november 12.

<sup>130</sup> Roboz Ágnes hozzászólása: SzMSz operett.

<sup>131</sup> LENKEI 1954.

<sup>132</sup> LENKEI 1954.

<sup>133</sup> CSOBÁDI 1954.

<sup>134</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA4061/14–15. Díszletrészlet Felekivel és Honthyval.

<sup>135</sup> „...azé az orfeumé, amely valamikor itt nevetett, világított a mai színház helyén. A második felvonás palotaterme ragyogó, a harmadik felvonás marienbadi kútja akár egy régi, finom akvarell.” FARKAS 1954.

Operettszínház befogadta, színpadjára emelte, s ekként el is távolította a szexualitás gőzét és párját a nézőtértől. A magánarchívumokban rejlő fotók könnyebben beszélnek a kétszeres életnagyságú, meztelen női kariatidákkal folytatott táncjátékról, színészi viszonyról, mint a *Szabad Nép*,<sup>136</sup> ezért feltételezzük, itt érhető tetten a *Csárdáskirálynő* 1954-ben kezdődő szokatlan sikersorozatának egyik, a zenei teljesítmény mögött álló és a hivatalos nyilvánosságban megmagyarázhatatlan eleme: újra meg lehet látni a női testet.

A második felvonás díszlete organikus, burjánzó, impozáns, balra helyezett lépcsősorral uralja a látványt. Szokatlanul sok lépcsőfokon ereszkedik alá először a főherceg, majd Cecília, s ezt a főúri leereszkedést értelmezi a harmadik felvonásban középre helyezett óriási a szökőkút, amit egy buffókariatida tart. Ez az óriási kövér csecsemő a teher alatt megrogyanva áll a népi heppiendes fináléig, s ugyan Edvin ebben a Békeffi–Keller-változatban eldobja rangját, osztályt vált, a díszlet ebben a negyedórában a teher alatt megrogyanó óriási buffó képét tartja előttünk.

Az előadás ezren felüli bemutatójához a díszlet professzionalizmusa különös módon járul hozzá. Az ornamentika intim és gigászi, a lépcső metaforikus és funkcióval bíró, az orfeum–színház–palota hármasságának megfeleltetése azonosítja a játék helyét a mese terével, így az azonosulás jelenségének megindulása nem az átélés, hanem a térelmény hatására következik (következhét) be.

Gáspár úgy nyilatkozik, hogy „A díszletek tervezésénél a takarékoság fontos szerepet játszott, így Fülöp az *Állami Áruház* díszleteit a *Csárdáskirálynő*ben kénytelen volt újrahasznosítani”.<sup>137</sup> Az operett díszletei műfajukban nem túlságosan bonyolultak, hiszen helyet kell találni a táncnak, a kórusnak, a karnak. Mindehhez látványosnak is kell lennie, így a méretek grandiozitása marad karakteralkotó mozzanatként. Fülöp Zoltán tere lehetőséget ad mind a primadonnának, mind a táncos komikusoknak szerepkörük prezentációjára. Márk Tivadar jelmezei egyrészt semleges stilizációi a 20. századi orfeumközeg világának, másrészt Honthy ruhájával a díva evilágon kívüli megjelenését állítja a látvány fókuszába.

<sup>136</sup> „Amikor felgördül a függöny és a néző megpillantja a század eleji orfeum mulató közönségét, egy pillanatra megcsapja ennek a világnak hamis, édeskés atmoszférája, de hamar kiderül: amit látunk, az inkább a kor gúnyrajza.” BODÓ 1955.

<sup>137</sup> GÁSPÁR 1954, 13.

## Az előadás hatástörténete

Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című operettje ezzel az 1954-es változattal vált a nemzet klasszikusává, egyik legsikeresebb kulturális emlékezeti helyévé. A dallamokat dúdolja és fütyüli az egész város,<sup>138</sup> végig a Sztálin úton.<sup>139</sup> Ez az „Operettolvasás operettországának”.<sup>140</sup> Ennek része az új dramaturgia, Honthy, Feleki, Rátonyi színészi bravúrja, a Nádasdy-féle zenés színházi rendezési koncepció professzionalizmusa és a bemutató körüli kultúrpolitikai helyzet bölcs kezelése. Rekord előadásszám,<sup>141</sup> rekord nézőszám<sup>142</sup> az eredmény, azonban az előadás nemzeti klasszicizálódását mindemellett más is elősegítette. Színháztörténetileg különös véletlen, hogy ebben az egyetlen évadban Budapesten két előadást is kiemelt figyelem és várakozás övez. Ez nem feltétlen a kritikai reakciók mennyiségében, a viták súlyában, hanem a jegyhez jutás folyamatában követhető.

Magyarországon az élelmiszerekre vonatkozó jegyrendszert 1951. december 2-án szüntetik meg,<sup>143</sup> a színházakban állami jegyelosztás működik.<sup>144</sup> A javakhoz történő jutást a hatalmi pozíció és az ügyeskedés egyszerre segíti elő, mindenesetre a kulturális eseményekkel történő üzérkedés új fordulat. Ez a pillanat, az érthetetlen

<sup>138</sup> A kritikák többsége ezzel zárja értékelését, mely egyrészt retorikai toposz, másrészt érzékelhető esemény. VITÁNYI 1954, FARKAS 1954, MÁRIÁSSY 1954.

<sup>139</sup> V. J. 1954.

<sup>140</sup> „1954-ben a magyar »olvasás« színházi megtestesülése lett a *Csárdáskirálynő*. Operettolvasás operettországnak. Színházi próbaként a közönség itt visszakapta a személyiséghez való jogát. A darabtatarozók másképp kanyarították az ismerős történetet. Átszerelték a mese mozgatórugóját. Történetébe beleépítettek két csalafinta öreget: Miska főpincért és Ceciliát. Utóbbiról lépten-nyomon bizonykodják: ő az »igazi Csárdáskirálynő«. Azt sugallják ezzel a nézőknek: az öreg-hercegné a címszereplő. A történet nem Vereczky Szilviáról szól, hanem arról, mennyire fölvitte az isten a szeparé-Cilike dolgát. A régi, cinikus orfeum-bölcselet szerint: kurvából nem lesz szalonna. Kellérék megcáfolták: kurvából szerintük igenis válhat szalondáma.” MOLNÁR GÁL 1993, 108.

<sup>141</sup> „Mert a *Csárdáskirálynő* sikerével semmi nem vehette fel a verseny és minden este valóságos tumultuózus jelenetek játszódtak le a pénztár előtt, noha legtöbbször rendőrök biztosították a nyugalmat.” RÁTONYI 1984, 332.

<sup>142</sup> „Jól jelzi ezt a *Csárdáskirálynő* rekord látogatottsága: 1954-ben 291 előadás, 227 513 néző, 1955-ben 600 előadás, 498 070 néző.” TARÓDY-NAGY 1962, 60.

<sup>143</sup> 1034/1951. M. T. sz. r.

<sup>144</sup> Inkább a feljelentő szöveget idézni, mely árulkodik: az operett ad jegyet a sorban állóknak. „Azt kérdezzük Önöktől, hogy jogos-e az a kérésünk, hogy 1955. március hóban, táblás házban megkapjuk *Az ember tragédiáját* és áprilisban, felszabadulásunk 10. évfordulójára, a díszszemlén felvonuló elvtársak részére teltházat kérjünk a *Csárdáskirálynő* c. előadásra? Dávid János hadnagy. Kult. alo. vez.”. Idézi: HELTAI 2012, 136–137.

és váratlan, méreteiben már aggályos siker az államszocialista kultúra alapjait betonozza le. Az 1954–55-ös évadban két előadásra nem lehetett jegyet kapni: az egyik *A Csárdáskirálynő*, a másik a nemzetis *Az ember tragédiája*. Az operettes Csárdás a nemzetis Tragédiával együtt, egy időben lép a közösség elé, s a pénztárakat ostromló tömegek a város két helyén, a Nagymező utcában és a Blaha Lujza téren, egymástól alig két kilométerre már-már erőszakkal fejezik ki, mire van igényük. Igényük van a tényleges hagyományra, a nemzeti klasszikusokra, a nyelvre és a zenére, Katonára és Kálmánra. Emlékezeti helyként így a *Tragédia* mellé a *Csárdás* is belép a kulturális térbe.

Levéltári dokumentumokból jól követhető az a csata, melyet az apparátus különféle szintjein a jegyhez jutásért vívnak a párttagok.<sup>145</sup> Ez a jegymizéria egyrészt klasszikussá emeli az operettet, másrészt emlékezteti a politikai vezetőket: a szellemi táplálék elosztása is hatalmi felelősség.<sup>146</sup> A második háború utáni jegyrendszeres létformában egymásra rétegződik a kétféle jegybeszerzés mindennapos gyakorlata, s a színházi jegyhez jutás éppen annyira létfontosságú és előjogokkal működtetett gyakorlattá válik, mint az élelmiszeré. Jegy a Nemzetibe és az Operettbe azoknak jut, akik hatalomban vannak vagy pénzük van.<sup>147</sup> A két előadás hatástörténetében a feketézés gazdasági jelensége mellett a *kijárá*s hatalmi mechanizmusa is követhető. A *Csárdás* sikerét azonban tíz évvel a felszabadulás után is a szovjet operettrajongó politikusok, katonák disszeminálják. Miképpen az 1945-ös bemutató is a szovjet hadsereg kérésére jött létre, akként az 1955–1956-os szovjetunióbeli turné is. A zenés színház bravúrtechnikája tolmács nélkül, azonos, érthető szemantikai felület nélkül is sikert arat, természetesen más jellegűt, mint itthon. Ez a szovjet siker feltétlen erősíti a népek barátságát, évtizedekre megakadályozza azonban az operettjátszás szabadon változó művészetének működését, tehát a bécsi vagy az offenbach-i operett földrajzi és művészi területére való sikeres be- és visszalépését.

<sup>145</sup> Heltai Gyöngyi közli a forrásokat, összegzi a folyamatot. HELTAI 2012, 136–141.

<sup>146</sup> „A *Csárdáskirálynő* országos sikere azonban, az a hisztériával határos harc a jegyekért, amelynek tanúi voltunk és vagyunk, ez ténykérdés, ezen már vitatkozni nem lehet és ezt a rendkívül nagy sikert letagadni struccpolitika és vakság lenne [...] úgy kell felfognunk, mint közönségünk nagy része ízlésének reális mércéjét. [...] Kár lenne magunkat azzal áztatni, hogy a giccs, a szentimentalizmus, a hazug érzelmesség, az álromantika csak a kispolgári tömegek igénye, mert a számok nem ezt bizonyítják. [...] Kevesebb kódosítás, kevesebb statisztikai szépítgetés és több fejtörés a javítás módját illetően, hasznosabb lenne.” ÁDÁM 1955, 790.

<sup>147</sup> KALMÁR 2014, 55–57.



A *Csárdáskirálynő* 1954-es változata, a fogalom Groys használta értelmében, igazi szocialista realista műalkotás,<sup>148</sup> mely folklór-táncelemekkel, népzenei motívumokkal szovjetizálva az ezüstkori operettjének „kis igazságokkal” kontextualizált variánsát hozza létre. A magyar tapasztalat példaértékű: a Fővárosi Operettszínház 1954-es bemutató után kiemelt pozícióba kerül: a társulat megkapja a Munka Vörös Zászló Érdemrendjét, mellyel korábban egy színházat sem tüntettek ki, Honthy Hanna pedig, aki a szovjet turnén Hruscsovval pózol (Honthy egyik ritka szemüveges fotója a turné ikonikus képe) külön elismerésben részesül, Munka Érdemrendet vehet át. A turné időpontja azonban meglehetősen zavarossá tette az operettjátszás közegét. Egyrészt elképzelhető, hogy a kis színes híradások sikeres marketingtevékenységet folytattak, s a szovjet nép operettszeretőit közel hozták a magyar közönséghez.<sup>149</sup> Mégis valószínűbb, hogy az 1956 elejére áthúzódó turné s a viszontlátogatások azt igazolták vissza: nem képzelhető el politikai környezettől független művészi pozícionáltság.

Az eddigi legnagyobb magyar és nemzetközi sikerszériát nézve feltűnő, hogy nagy felületen, nagy szerzőtől nagy elemzés, esztétikai értékelés nem készült az előadásról. A jelenség érthetetlen saját idejében, s érthetetlen marad egészen addig, míg nemzeti identitásunk csak a késő romantika tragédiáiban leli fel (és fogalmazza újra) önértelmezésének kereteit. Minderről a szakma az 1951–1952-es vita során a szovjet modell és a magyar modell összevetésekor már polemizált. A művészek és az Operettszínház a szovjet remek modellt hozza példának, amikor Sebestyén

---

<sup>148</sup> „Csakhogy a szovjet és nem szovjet közötti ellentét egészen másként szerveződik, mint a klasszikus modernizmusban kialakult opposíció a magas és az alacsony között. A szocialista realizmus a művészetek minden területén a megszokott hagyományos formákat, a tömegkultúra, a folklór stb. elemeit használja fel. Éppen ezért, az esztétikai elemzés tisztán formális szintjén lehetetlen megkülönböztetni attól, amit a modern kritika giccsnek tekint. A szocialista realizmus művészete és a hagyományos akadémizmus vagy a kommersz tömegművészet közötti különbség a kész művészeti eljárások és formák sajátos, a normálistól élesen eltérő kontextuális használatában érhető tetten. A szocialista realizmus nem egyszerűen az emberek tetszésére apellál, nem a tömegízlés kiszolgálására törekszik, hanem a művészeti eljárásokat és formákat olyan propaganda eszközeivé teszi, amelynek célja egy történelmileg eredeti, tradicionális előképekkel nem rendelkező társadalom teljes mértékben modern ideálja. E művészet különleges sajátossága tehát nem formális esztétikai meghatározottságú, hanem a formával való kontextuális bánásmód eredménye.” GROYS 1997, 28.

<sup>149</sup> „A *Csárdáskirálynő* előadásán a színház páholyaiban megjelent N. Sz. Hruscsov, L. M. Kaganovics, A. I. Mikojan, M. Z. Szaburov, M. A. Szuszlov, K. J. Vorosilov és D. T. Sepilov. A nézőtérben láttuk N. A. Mihajlovot, a Szovjetunió kulturálisügyi miniszterét, továbbá Münnich Ferencet, a Magyar Népköztársaság moszkvai nagykövetét, a moszkvai társadalmi és művészeti élet képviselőit, gyárak és üzemek munkásait.” KORÓDI 1956.

György vitairata az operetten számon kérte a „hamis aktualizálás, az eszmei tartalom kifejezésének módja, s ezzel kapcsolatban az operett népisége...” kérdését.<sup>150</sup> Ugyan Honthy válaszában bájosan válik pártossá: „megmondom őszintén, hogy az »eszmei mondanivaló« kifejezést csak az elmúlt években ismertem meg, pontosabban azóta, hogy a Fővárosi Operettszínház állami kezelésbe került”,<sup>151</sup> hiszen az operett műfajától idegen, hogy akarjon valamit mondani. A Gáspár Margit-korszak emblemikus előadása még nem a késő kádári nosztalgizáló „csárdáskirálynőletforma, hogy »lesz még szőlő, lesz még lágy kenyér«”,<sup>152</sup> hanem éppen ennek a közösségi élménynek majd évtizedek múlva emlékeztetővé váló eseménye. Az előadás új Békeffi–Kellér-librettóváltozata<sup>153</sup> a szokásos, igen gyors országos disszeminációs modellt viszi,<sup>154</sup> s két évadra rá a szakmai fórumok már az *elcsárdáskirálynősödés* színházi jelenségétől féltik a színházakat.<sup>155</sup>

Amikor az 1956. október 30-i társulati ülésen egy frissiben szerződötetett műszakis legény Gáspár Margit feléje kiáltja: „kötélre”,<sup>156</sup> véget ér a műfaj szocialista realista átformálásának korszaka. Az átmentés hét éve után Gáspár Margit 1956. november 10-én lemond az Operettszínház vezetéséről. *A Csárdáskirálynő*, mint nemzeti identitásunkra felelősen kérdező mű, ezután legközelebb harminchét év múlva, 1991-ben áll Mohácsi János kaposvári rendezésében színpadra.<sup>157</sup>

<sup>150</sup> SEBESTYÉN 1952, 177.

<sup>151</sup> HONTHY 1953, 59.

<sup>152</sup> LEGÁT 1996.

<sup>153</sup> Pár nappal a budapesti *debüt* előtt, október 9-én Szolnokon Orbók Endre, november 4-én Pécsen Tatár Eszter, november 7-én Győrben Nagy Judit rendezésében, majd Debrecenben november 13-án Lovas Edit, Szegeden december 22-én Ádám Ottó rendezésében mutatták be Békeffi–Kellér átíratát.

<sup>154</sup> „A Kálmán-operett sikere a magyar művészek előadásában elsősorban a magyar színművészek sikere volt és nem a *Csárdáskirálynő*.” RÁCZ 1956, 43.

<sup>155</sup> RÁCZ György: „Ugyanakkor alig van hét, hogy kritikai lapjaink hasábjain, folyóiratainkban, hetilapjainkban, szemléinkben – új magyar darabok, zeneművek, tárlatok részvétlenségét emlegetve – ne írják oda idézőjellel: »Bezzeg a Csárdáskirálynő...!« Szabolcsi Bence elvtárs a zenei Plénumon nem győz beszélni a kispolgári operett és esztrád-ízlés veszedelméről, amelynek szerinte egyetlen elve az, hogy »Szép az, ami ismerős«, s hozzáteszi, hogy ez a kispolgári ízlés szerint egy az olcsóval és a régivel. Pándi Pál elvtárs *Szabad Nép*-beli cikksorozatában beszél olyan szovjet meginterjúvoltról is, aki bizony csak hümmögött, amikor a *Csárdáskirálynő* moszkvai sikeréről esett szó, Veres Péter pedig könyvnap megnyilatkozásaiban nem egyszer elmondta azt, hogy vajon igénylik-e már az új magyar könyvet és nem teszik-e fel sokan a kérdést, hogy inkább adnának egy jegyet a Népstadionba, illetve a *Csárdáskirálynő*hoz.” SzMSz 1956. június 16. 52.

<sup>156</sup> GÁSPÁR 1985, 314.

<sup>157</sup> A 2011-es székesfehérvári újrarájátszásról: JÁKFALVI 2012.

## **Marton Endre: *Az ügynök halála*, 1959**

A Miller drámájában játszott ügynök Timár József utolsó alakítása, s ekként az előadás a kulturális közösség emlékezetében sokszoros elégtételként, mementóként és egyszerre művészi credóként tárolja a felismerést: az elhallgatott múlt terhe elviselhetetlen. Az előadás sejtetett performatív esztétikáját a súlyosan beteg sztárszínész játéka rajzolja fel, akinek alakítása az első magyar televíziós előadásfelvételen követhető.

**Cím:** Az ügynök halála

**A bemutató dátuma:** 1959. november 21.

**A bemutató helyszíne:** Nemzeti Színház

**Rendező:** Marton Endre

**Szerző:** Arthur Miller

**Fordító:** Rácz Jenő

**Dramaturg:** (színlapon nincs jelölve)

**Díszlet- (maszk-, báb-, fény-), jelmeztervező:** Hincz Gyula, Laczkovich Piroska

**Társulat:** Nemzeti Színház

**Zeneszerző:** Gyulai Gál János

**Színészek:** Timár József (Willy Loman), Somogyi Erzszi (Linda), Kálmán György (Biff), Kállai Ferenc (Happy), Linka György (Bernard), Máthé Erzszi (A nő), Kemény László (Charley), Balázs Samu (Ben), Hindi Sándor (Howard Wagner), Selényi Etelka (Jenny), Gosztonyi János (Stanley), Soós Edit (Miss Forsythe), Gerber Éva (Letta).

### **Az előadás színházkulturális kontextusa**

A Nemzetiben az 1956-os forradalom után feszült helyzetek ritmizálják a repertoárműködést. Gellért Endre első öngyilkossága 1958-ban kezelhetetlen helyzetet állít mindenki elé, a színház korábbi repertoárját író szerzők közül Háty Gyula (*Isten, császár, paraszt; Tiszazug; Varró Gáspár igazsága*), Déry Tibor (*Tükör, Itthon, A talpsimogató*), Gáti József (*Erős János, Szabadsághegy*) börtönben.<sup>1</sup> Marton Endre, Várkonyi Zoltán és Major Tamás kibogozhatatlan ideológiai és szakmai hierarchiája hol művészi inspirációkkal, hol politikai

---

<sup>1</sup> MÉRAY 2000.

konspirációkkal szerveződik át.<sup>2</sup> Az évadban Várkonyi Zoltán kapja az ideológiai útmutatásnak szánt kötelező darabot, Darvas József *Kormos ég* című drámáját, mely az „ellenforradalmat» leleplező fércmunka.”<sup>3</sup> Major Tamás két klasszikust visz, Goldoni *Két úr szolgáját* és a *Windsori víg nőket*, Marton Endre pedig az államosítás után<sup>4</sup> nem játszott amerikai kommunista drámaíró, Miller adaptálását kapja feladatul. A kommunista országokban követhető az a politikai per, melynek végén, 1957-ben Millert törvénysértésért bebörtönzik (egy hónapra), tehát az Amerika-ellenes bizottság eljárása indítja el Miller kelet-európai karrierjét.<sup>5</sup>

A Nemzetiben mindemellett ebben az évadban ünnepli Major Tamás igazgatói tevékenységének tizenötödik évfordulóját, 50. születésnapját, s ez alkalomból megkapja a Munka Vörös Zászló Érdemrendjét. Major, akit a forradalom kitörésekor a munkástanács levált, majd a pártvezetés visszahelyez pozíciójába, bírja a minisztérium bizalmát.<sup>6</sup> Évtizedek múlva is látható, hogy ebben a forradalom utáni kultúrpolitikai játszmákban Major igazgatói potenciálja megerősödik,<sup>7</sup> de az ideológiai harc, a (meg)figyelés és a (fel)jelentés olyan diszkurzív hálót feshet a kulturális ipar munkásai fölé, mely a nyitott beszéd helyett a konspiráció feszültségét alakítja alkotásestétika közegé.

A színházkulturális kontextus kialakítása ezekben az években kevésbé kulturális, mint társadalmi tapasztalatok kikényszerítését jelenti. A színházi alkotók kiemelt feladata a népköztársasági valóság megismertetése, a művészet és az élet összekötése, s mivel a politikai esztétika szerint a valóság mintázatának megelégedése alkotófantáziával nem, csakis terepgyakorlással lehet eredményes, a színházművészek vidéki helyszínekre utaznak tapasztalatot gyűjteni.<sup>8</sup> A Nemzeti

---

<sup>2</sup> „Fekete Gyula” jelentése Marton Endre és Várkonyi Zoltán nemzeti színházbeli a Belügyminisztérium II/5-e alosztálya számára – 1959. október 3. IMRE–RING 2010, 43–44.

<sup>3</sup> MÉRAY 2000.

<sup>4</sup> Millert Várkonyi Zoltán Művész Színháza mutatta be 1948-ban. Az *Édes fiaim* Apáthi Imre rendezésében friss, elkötelezett kommunista szerző műveként jelent meg.

<sup>5</sup> „az amerikai szerző remekművével a mi (azaz a kommunisták) esztétikánkat igazolja”. RÉNYI 1959.

<sup>6</sup> Ezért is ér el eredményt, amikor 1959. május 4-én azzal a kéréssel fordul Meruk Vilmoshoz, engedélyezze egy amerikai kortárs szerző darabjának, az *Ügynöknek* a bemutatását, még mindenképpen egy pesti színház (az Ádám Ottó-féle Madách) *Pillantás a hídról* Miller-bemutatója előtt.

<sup>7</sup> BAKOS 1999, 45.

<sup>8</sup> Darvas József *Hajnali tűz* című drámával dolgozik a színház a teljes vezetősége az 1959–60-as évtől. A hitelesebb előadáskonceptió kialakítása érdekében a kreatív csapat párttitkárostul leutazik Turára. Bakos Gyula párttitkárral Major Tamás, Bessenyei Ferenc, Ladányi Ferenc, Berek Kati és az egyik főszerepet játszó Szirtes Ádám. A terepgyakorlatról

napi rutinját is bonyolítja a vidéki valóság megismerésének feladata, hiszen egy-egy színházi bemutató hitelessége érdekében a Nemzeti párttitkárának kötelessége,<sup>9</sup> akár személyes kapcsolatait is felhasználva, összekötni a művészeket az egyszerű emberekkel.<sup>10</sup>

Ennek a népköztársasági valóságkonstrukciónak finom, áttétes jelentések sokaságával zsonglörködő darabja *Az ügynök halálának* 1959-es bemutatója. Timár József a Nemzeti Színházban 1959-ben utolsó szerepét játssza, s a városi legendárium szerint ebbe hal bele.

## Dramaturgia

Timár József előadáshoz kötődő halála megerősítette azt az azonnali értelmezést, miszerint a kisember kisgondjainak mikrokörnyezetét mintázták színpadra. A színháztörténeti folyamatokat nézve azonban ez az előadás felerősítve továbbviszi Gellért Endre *Ványa* bácsijában megfogalmazott, az élet lehetetlenségéről szóló, a Nemzetiből különösen hangosan hallatszódó diszkurzust.

Az 1957-es kádári konszolidáció utáni első évadban kerül színre az amerikai Arthur Miller friss drámája. A kritikai reflexiók a kapitalista társadalom közönyösségét, embertelenségét, hazug életvitelét látják az előadásban, mely legfőképp Timár alakítása felől nézve egyértelműen az egyéni felelősség és bűn, a múltban vétett hiba és megértésének felismerése közötti feszültségre építi rá a dramaturgiai vázat.

A kudarcos létben, a (osztály)harcban megfáradt ember általános tapasztalata formálja hétköznapi eseménnyé Loman történetét. Az előadás címe: *Az ügynök*

---

a kötelező újságcikkeken, kis színeseken túl brigádhíradásnak is készülnie kell, ezért Major improvizatív iróniával a fényes szelek nemzedékének filmszínészként már jól ismert tagjára, Szirtes Ádámra bízta a kötelező tudósítást az eseményről. Szirtes maga is pusztán nőtt fel, büszkén hangoztatta, hogy Illyésnél is jobban ismeri a puszták népét, s hát a feladatot így oldotta meg: „A tehenek kövérek voltak, a farkuk szépen tisztára kimosva, különkül nézett ki, mint sok nőnek a haja. SZIRTES Á. 1961.

<sup>9</sup> „Kapcsolatba léptem régi iskolatársammal, Blaskovics Jánosné Klapof Máriával, aki a Pest megyei Pártbizottságon dolgozott; őt kértem meg, hogy segítsen egy tsz-látogatás megszervezésében. A pártbizottság a turai Galgamenti TSz-t jelölte meg.” BAKOS 1999, 46. A látogatásról tudósított a *Pest Megyei Hírlap* 1961. január 20.

<sup>10</sup> Szirtes ismerte, értette és utasította el Illyés Gyula „városi” szociológiáját, ezért írta meg emlékiratait a pusztáról. SZIRTES 1997.

*halála. Magánbeszélgetés két felvonásban és egy requiemben*<sup>11</sup> nemcsak a halált vetíti előre, de hangsúlyozza a személyes gondok és egyéni felelőségek összetettségét is. Az 1959-es befogadói lehetőségek a társadalmi meghatározottságot, a gazdasági rendszerek formálta determinációt észlelhették, s kevésbé az egyén saját döntésének megfogalmazását és saját képességének kibontásának lehetőségét. A szövegdramaturgiai döntések nagyrészt fordítói döntések, Rácz Jenő a kulturális fordítás regisztereire támaszkodva hangsúlyozza az amerikai élet idegenségét. Felmondott nyelvrekeszkerően hangzik minden Studebaker, Yonkers, Howard, Bushwick Avenue, a színészek nekifutnak és beletörik nyelvüket, de így senki nem felejtí el, hogy ez a történet csak az ismeretlen, megképzett, de nem létező világban állhat össze, ahol Studebakeren száguldanak Yonkers felé.

A színpadra fordítás gyakorlata eltért a korábbi évtizedben domináns magyarítás kulturális transzferétől, ahol Georges Dandin Duda Gyuri lett,<sup>12</sup> a Charlotte-ok Sárík, ha a népi demokrácia cserfes és ravasz szolgálóit Molière-hez passzítani volt érdemes.<sup>13</sup> A drámafordítás hétköznapi ideológiai terep, *Az ügynök halála* előadás a kimondhatatlan nyelvi és kulturális távolságot hangsúlyozza. A Miller-kötetben megjelent szöveghez képest a színházban hangzó változat frissíti a fiúk dialógusát, gyorsan pörgő és sebességében alig érthető beszéd jelzi a fiúk nemzedékét, így alakítva nyelvi különbséggé a generációk különbségét.

A Miller-dráma klasszikus analitikus társalgási színmű, mely a jelen és a múlt, a megtörtént és a megtörténésre váró vágyak ismerősen összezsengő világa között mozog. Miller rendkívül összetett struktúrában rakja egymás mellé a megtörtént eseményeket, a képzelgéseket, a víziókat és a jelen dialógusait, s így a valóság biztos pillérei oldódnak fel a képzelgések fénykörében. A Miller-dráma soküléses terápia, melyeken egy jól őrzött titkot, szégyellt eseményt hoznak felszínre, hogy ki nem mondvá, de megmutassák a múltban történt bűnt.

Apák és fiúk mindig összetett viszonya zárja hálóba az időszekvenciák széttartó ütemeit, Biff és Willy múltja Howard és Charles idejével párhuzamban fut, de megjeljük azt a pillanatot, mely nemcsak egy viszonyt vág szét, de félrevisz egy életet. Az előadásdramaturgia egyik tetőpontja, amikor az érettségin megbukó Biff

<sup>11</sup> Feltehetően sűgópéldány, OSZK Színháztörténeti tár, MM 8741.

<sup>12</sup> Lásd a Hont–Major: *Duda Gyuri*, 1942. esettanulmányt a kötetben.

<sup>13</sup> Illyés Molière-fordításai, legfőképp az 1944-es *Don Juan*.

Bostonba rohan apja után, s a szállodában rajta kapja apját a szeretőjével, mert akkor láthatóvá teszi, mi az a bűn, amely ettől a pillanattól feldolgozatlan lesz, s amely a legsúlyosabb titokká válik hátralevő életükben. A ki nem mondott dolgok súlya, az eltitkolt esemény megmutatása évezredes dramaturgiai technika, Marton Endre azonban egy olyan Miller-drámát választ, ahol a titok a nézőnek, ha erősen figyel és bátran ragasztja össze a szétszórt információkat, felfedi önmagát. Az előadás olyan nyomozássá alakul, melynek aktáit lezárják és eredményét sosem hozzák nyilvánosságra, senki nem formálja felismeréssé azt, amit Biff, a fiú ekkor megtudott: Loman ügynök Bostonban csalta a feleségét.

Marton Endre olyan drámát választott, melyben a titokra sosem derül fény, ahol a szembenézés és szembesülés elmarad, ahol nem a kimondás és a megértés teszi rendbe a dolgokat, mint az európai irodalmi hagyomány évszázados rendjében. A halál, az öngyilkosság marad az egyetlen út.

Ez a döntés Gellért Endre első öngyilkossági kísérlete után, egy olyan színházi kultúrában, mely ezt az évtizedet és a következőt is az „itt nem lehet élni” állítás teátralizálásával abszolválja, ahol színészek és rendezők és alkotóművészek választják, számos ismeretlen társuk mellett a ki nem mondás lezárásának ezt a módját, egy ilyen kultúrában ez az amerikai dráma nem Amerikáról szól. Marton és a dramaturgia döntését a kortárs kritikák nem mondták ki.

## A rendezés

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciái, a realizmus-vita, a harsányság-vita<sup>14</sup> tematizálja a valóság konstruálásának módját, s ugyan Brecht vendégszínház már megfogja Major Tamás fantáziáját, s a didaxis és a realizmus a korszerűség illúzióját kínálják, Marton Endre rendezése olyan kísérlet a realista értelmezői keret felszabdalására, melyet igen kevesen észlelnek.<sup>15</sup> Marton pedig

---

<sup>14</sup> SZÉKELY 1987, 168.

<sup>15</sup> Pedig erről a rendező-pedagógiai munkáról, melybe főiskolai osztályát is bevonta, már a bemutató előtt tudomást szerezhet a néző: „Az olvasó és rendező próbákon még lehet vele vitatkozni, olykor később is, részletkérdésekben meggyőzik őt. De a premier előtti egy-két héten már nem enged beleszólást, hiszen nemcsak egy-egy színész alakításáról, hanem ami ennél is fontosabb: az összjáték sikeréről van szó. Valóságos kis hadsereg áll mögötte: hét ifjú jövőbeni rendező – osztálya a Főiskolán. Ők jegyzik az instrukciókat, ők készítik el a könyvtár számára a darab végleges, díszletre, kosztümre, játékra, zenére vonatkozó, minden

nagyon is látható expresszionista teret épít az ügynök élete köré, reflektoros fénykörökkel emeli ki a párbeszédeket, az árnyékok és árnyakkal tolja szét az idősíkokat, így mind a kettős játékidő és a sokszoros értelmezői helyzetek, a kimondott és a ki nem mondott észlelések a valóság rettentő bonyolultságra mutatnak rá. A kortárs kritikákat olvasva azonban úgy tűnik,<sup>16</sup> a főszerep és a színész élethelyzetének azonossága<sup>17</sup> oly erős realista viszonyt feltételez, hogy mind az előadás, mind a rendezői munka állítását, miszerint múltbéli döntéseink determinálják jelenünket, felülírja a színházi valóságértés szocialista realista mechanizmusa.

A rendezés egyértelműen azt az életpillanatot keresi, amikor tetten érhető egy élet kisiklása, amikor az elhallgatás, a hazugság kavargó rengetege megindul. A titok állandó megképzése, a nem-beszélés (az elhallgatás), a félrenézés gyakorlata ennek a forradalom utáni Magyarországnak kommunikációs alapélménye. Így nem is beszélnek a kortárs elemzők Loman vétkééről.<sup>18</sup> Willy és Biff titka titok marad, s még ha ez a mozzanat is készítené Majort és Martont az amerikai kommunista szerző bemutatására, ez a bűn, a titok kimondhatatlanná válik, semmiséggé. A „társadalom plasztikus rajza”<sup>19</sup> azt mutatja, hogy a kisember elbukik és meghal, de hiába játssza Máthé Erzszi ellenállhatatlan szexuális ragadózonak a nőt, az 1959-es évek Magyarországon a feleségét megcsaló utazó története nem látható mozzanat.

Az előadás másik, a kortársi kritika felől nem reflektált, tehát valószínűleg nem érzékelhető, nem látható briliáns rendezői ötlete a technikai közvetítettség színpadi elemzése a korai állapotában lévő techkultúrában. A milleri szövegben Willy Loman az öreg Wagner fiánál, Howardnál jár, s New York-i állást szeretne kérni. De Howard új szerzeménye, egy magnó beüzemelésével van elfoglalva, s büszkén mutatja öreg ügynökének, miként szól a gépből felesége és lánya hangja. A jelenet Willy kirúgásával ér véget, Willy indulatosan reagál, kiabál és csapkod. S a magnó, mely Millernél csak a mérhetetlen gazdagság képe és statikus eszköze, Marton

---

instrukciót tartalmazó rendezőpéldányát. A fiúknak a próbákön való részvétele az iskolai-elméleti munka mellett afféle »klinikai gyakorlat«.” PONGRÁCZ 1959, 4.

<sup>16</sup> PONGRÁCZ 1959.

<sup>17</sup> MARTON megfogalmazásában: „Timár túlságosan is azonosult a szereppel, nagyon is önmagát játszotta – de hát ő a valóságban nem volt Willy Loman.” DEMETER 1971, 183.

<sup>18</sup> A dráma szövege csak négy év múlva jelenik meg UNGVÁRI Tamás fordításában.

<sup>19</sup> „Marton rendezés: az ügynök agyának és lelkének, a megtestesítése, a környezet és a társadalom plasztikus rajza, a könyörtelen realizmus és a lebegő költészet ötvöze.” DEMETER 1960b, 133.



Endre rendezésében dramaturgiai felismeréssé válik. Eszközzé, mely véletlenül felveszi Loman dühkitörését, ezt vissza is játssza, így kétszer hallgatjuk végig Loman kétségbeesett könyörgését. Egyszer állításként, egyszer pedig replikaként, másolatként. S Marton Endre itt, ebben a pillanatban szembesíti a jelent az elmúlattal, az érzékelhető és a elképzelt világokat.

A mediális közvetítettség ilyen formájában válik az előadás terében ijesztően jelen idejűvé az indulat. Marton ezzel a kétszer elhangzó indulatos áriával vezeti fel a karakter később szokatlan értelmezését: Loman parancsoló férfi, aki nemcsak Biff fia után kiáltja, hogy „parancsot kaptál”, de feleségével is rendre ingerülten, bántalmazón kiabál. A gondosan végigvitt lélektani realista szerepelemzés mutatja Loman és fiai szocializációs azonosságát, mely nem a közösség, nem a társadalom, csakis a család és az egyén kérdésévé fogalmazza a múltat: miként válnak a fiúk erőszakos senkikké? Marton Endre rendezői válasza a színészválasztáson túl a felnőtt fiúk infantilizálása. A megfáradt, megalázott, karrier- és életcél nélküli apa (Timár) mellé erős, gyors, ruganyos, rövidnadrágos fiatal fiúkat (Kálmán György és Kállai Ferenc) állít, s a test ereje és erőtlensége, az indulat ereje és a megismételt repetíció értelmezhetetlensége a realista színházi fogalmazásban (meg)érlelt feszültséget teremt.

Az 1959 novemberében bemutatott előadás egésze vállaltan és hangsúlyosan statikus, középre rendezett tragédia, mindez a fennmaradt fekete-fehér mozgóképfelvételen jól követhető. Az 1960-ban készült felvétel nem egy előadáson forgott, a felsőruházat változása a jeleneteknél nem egységes. A felvétel az arcjátékra koncentrált, az ezzel az előadással meginduló, majd gyakorlattá váló televíziós elképzelésnek megfelelően a beszélő közeli arcával dramatizálja a képet. A felvétel vágása küzd éppen ezzel az első televíziós rögzítéssel megjelenő színészi és rendezői koncepciózavarral: a kamera közelije más jellegű, de feltétlen realistának tűnő arcjátékot igényel, mint a színpad. Ráadásul az előadás térkoncepciója, a csak vázlatokban/vázában jelzett ház, távol áll attól a realista narrációtól, amit az arcokon megjelenő érzelem esztétikává formál. A felvétel közeliben mutatja Timár József mimikájára és gesztusrendjére épülő alakítását, de még nem tudja érzékeltetni a színpad egész terének folyamatosan változó struktúráját.

Marton rendezői kísérleteinek egyike a fénykörben történő fogalmazás. Ez a technika tereli a nézői tekintetet, a realista színházi szokásoktól eltávolodva, a

filmes kommunikációra emlékeztetve világít. Már az előadás kezdésekor Marton kíváncsi rendezői kérdéssé fogalmazza esztétikai provokációját. Vajon kibírják-e a nézők azt a négy hosszú percet, amíg Timár József bejön a színpadra két óriási bőrönddel? Mert a rendezés az idő érzékelésének és érzékeltetésének viszonyával kísérletezik – a realista játéktechnika keretein belül maradva. Marton Endre a lassú jelennel és a pergő múlttal, a megvénült és a fiatal testek rezignált, majd felfűtött karakterjegyeivel dolgozik. A dramatikus jelen középre helyezett térelemétől a múltat a ház fénykörén kívül jeleníti meg, így válik az itt és a máshol valósága látható konstrukcióvá.<sup>20</sup>

### Színészi játék

Az előadás nyitó jelenete a színházi emlékezet egyik legerősebb képét teremti meg: Timár József/Loman entrée-ja lassú, másfél perces bebotorkálás jobbról, hátulról, s belépve a rivalda fénykörébe, először óriási ügynöktáskáira esik a fény, az arca fedve marad. Ez a mindig zárva maradó ügynöktáska vizualizálja az előadást, s a realista fogalmazásoktól meglehetősen idegen szimbolikus értelmezések felé tereli az előadás egésének olvasatát. A két ügynökbőrönd az élet terhének cipelését kínálja elsődleges értelmezői klisének, ezt az előadás ikonjának számító Keleti Éva készítette fénykép is erősíti.

Wellesz Ella és Keleti Éva (mindketten, külön-külön) megalkotják azt a képet, mely az amerikai harisnyaügynök figurájában a mindettől távol élő szocialista ember gyötrelmes tapasztalatát rögzíti. Timár József/Willy Loman két óriási bőrönddel bevánszorog a színpadra, nem néz ki sehova, maga elé görnyed. Ez az a képpillanat, mely 1959-ben ikonikussá formálja a vesztes, a fáradt, a megtört ember általános állapotját. E kép alapján készült a szobor,<sup>21</sup> mely a budapesti Nemzeti Színház előtt állva a szoborkor határáig őrzi a Timár utolsó szerepét. A színházi

---

<sup>20</sup> „Miller formabontása nem bűvészműtávkönyv, az ő mondanivalóját, látásmódját csak ezek az eszközök közvetíthetik. Ezt érzékelteti Marton Endre a dráma szervesen illeszkedő, mégsem azonos természetű formaelemeinek összehangolásával, a jellemek és az összeütközések világos értelmezésével. A két időszakban játszódó események képei lerohanják a nézőt: váltakozásuk lélegzetelállító ritmusa, különösen a második részben, a siker legfontosabb titka.” DERSI 1959.

<sup>21</sup> Párkányi Raab Péter szobra.

emlékezetben így egy félrenézett<sup>22</sup> előadás lenyomata növeli ikonikussá, a kiutat nem lelő, kudarcos életet élő, felesleges ember alakját, s feledi az elkövetett bűn jellegét láthatatlanná téve a feleségét megcsaló, a fiát is élethazugságra készítő férfi történetét.

Timár József művészetének elemzését is gátolja utolsó szerepe, az, hogy a személyes tragédia a látott tragédiával együtt az utolsó estén, 1960. május 24-én a jól működő kettős beszédből egyenes színházi beszéddé, performatív állítássá válik.<sup>23</sup> Timár művészi tragédiája, hogy egész színésze innen értelmeződik. Feledésbe merül, hogy 1949-ben az Operettszínházban az *Ipafai lakodalomban* játszott, feledésbe merül a „márványarcú Achmed” minden szerepe, csak Loman-képe őrződik. „Ott, a szemünk előtt ment ki az életből”<sup>24</sup> – emlékeznek rá kortársai, mert ez a nyilvános beszéd része lehet.<sup>25</sup> A test a színészé és a szerepé egyszerre, de erről az ötvenes évek Magyarországon nem szeméremből, hanem politikai óvatosságból nem beszél egyetlen színházi szereplő sem. A színészpédagógia alapjainak biztos, Sztanyiszlavszkij elveihez illeszthető alkalmazását látják abban, hogy a szerephez illően Timár József egyszerűen elsorvad. A színházi emlékezet őrzi egy három évvel korábbi alakítását, 1956. március 9-én a Madáchban Bozóky István rendezésében bemutatott *Éjjeli menedékhelyet*. Akkor Timár a Színészt, az alkohol szétette művész szerepét játssza,<sup>26</sup> s mivel ő maga ekkor már csak alkohollal tudta vinni az életet, alakítását sokrétegűen minősítik kritikusai élethűnek. Timár civil bátorsága, egyszerű egyenessége is legendás: 1942-ben a nyilas *Magyarság* című lap meghurcolja és bíróság elé állíttatja, mert a badacsonyi Anna-bálon fasiszta daloktól elborzadva kijelenti: „Fiamból zsidót nevelek, mert utálok azt a piszkos, tehetségtelen magyar fajt.”<sup>27</sup> 1949-ben a Nemzeti büféjében egy Rajk ártatlansága mellett indulatosan érvelő mondata miatt tíz évre letiltják a

<sup>22</sup> A félrenézés fogalmáról lásd JÁKFALVI 2011. bevezető tanulmány.

<sup>23</sup> A színházi ügyelő a TV-felvétel utolsó 10 másodpercének történetét is megírja: Timárnak az utolsó előadásán már nem volt ereje kilépni a tapsrendben a vasfüggöny elé, így másnap az üres színházban vették fel a jelenetet, s a hangot alákeverték. Itt és ekkor búcsúzott Timár az üres színháztól. ZSOLT 1987, 38.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JmQwnK2Qd-Y>. Kállai Ferenc beszélget Duna TV-n.

<sup>25</sup> „Akkor még nem tudtuk, hogy beteg. Úgy próbált, hogy ő a Willy Loman.” Kállai Ferenc a Duna Tv interjújában. <https://www.youtube.com/watch?v=JmQwnK2Qd-Y>.

<sup>26</sup> „Én az embert akartam eljátszani, akinek valaha neve volt, akit szétrágott az alkohol, de aki a rongyokban is ember. [...] A Színész a mocskból is az emberi szellemet kiáltja, Béranger elfelejtett verssorait keresi, és a taps zenéjére emlékezik.” DEMETER 1971, 159.

<sup>27</sup> A *Tapolca és vidéke* című lapban megjelent írást idézi: DEMETER 1971, 80.

Nemzeti deszkáiról.<sup>28</sup> Pályáján kétszer rúgják ki a Nemzetiből és háromszor veszik vissza, legutoljára az ügynök szerepére. Így vált Timár József ikonjává a megtört embernek.

Adottságai csodálatosan gazdagok voltak: hangja, kitűnő ritmusérzéke, a muzikalitása érzelmi skálájának teljessége. [...] A realizmus, az igazság, az életből vett megfigyelések – igen, ez volt tartalma az ő művészetének.<sup>29</sup>

Marton Endre Timárt statikus keretbe rendezi, főként ülve, állva, kettes jelenetekben dolgozik vezető színészével.<sup>30</sup> A színpadi kommunikáció végig zárt, a színészek ritkán néznek egymásra, Loman és felesége ülnek egymás mellett, egymástól kifelé fordulva a kis térben. Timár lehajtott fejjel játszik, kerüli a szemkontaktust, a válla is ejtett, nagy keze leginkább lóg, néha a nyakkendőjével babrál, néha a teret kaszálva hadonászik.<sup>31</sup> Zakója nagy rá, a vállánál üres, leejtett, de ez nem a szerep, hanem a színészi test története: színésztársai emlékeznek, hogy Timár egyszerűen kifogyott a jelmezből. Timár engedi, hogy eladdig gondosan hátrafésült haja elszabaduljon, egy hosszúra növesztett tincs göndörödve hulljon arcába, hogy rendetlen, elkopott, szálnalmas megjelenése azért mutassa a szép férfi rég elmúlt testét. S mivel Loman fiaiban él tovább, Marton Endrének az a döntése, amikor a legszebb fiatal férfiszínészt, az igazi amerikai farmer-testű, rágózós arcélű Kálmán Györgyöt állítja Timár mellé, Timár negyven évvel korábbi filmszínész múltját is a kulturális emlékezetbe idézi.

Az előadás TV-felvételéből határozottan, a kortársi kritikákból visszafogottan, de látható: a nagy óriás színésztársak, Balázs Samu és Somogyi Erzsébet ebben az

<sup>28</sup> DEMETER 1971, 140–141.

<sup>29</sup> MAJOR 1960b, 849.

<sup>30</sup> „életed legsúlyosabb órája vár rád – magyarázza Marton Tímárnak. – Nagyon nehezedre esik a beszéd... Hét mázsa fekszik a szíveden... Száz éves vagy. El kell engedned az izmokat, az idegeket, messziről jöjjön a hang, semmi neuraszténia, egyszerű légy, mint akiből már majdnem elszállt az élet...” PONGRÁCZ 1959, 4.

<sup>31</sup> „Alakításának roppant ereje és csodálatos ökonómiája színháztörténeti jelentőségű; Az első képben szinte csak a gesztusai játszottak; Egy intése, ujjainak egy rezdülése, hangulatot teremtett, sorsfordulatról beszél, az életére törő végzet süvöltését érzékelteti, Szépen zengő hangján később nagyszerű könnyedséggel váltották egymást a felcsukló öröm, a sikoltó szomorúság és a tétova reménykedés. Megjelenítő ereje oly tökéletes, hogy a nézőt szinte zavarja, amikor a darab végén a tapsra Loman is megjelenik a függöny előtt, hiszen az imént halt meg és szívünket még elárasztja az őszinte megrendültség.” BAJOR NAGY 1959.

előadásban zavartalanul rosszak lehetnek Timár mellett. Az előadás Timár karakterére,<sup>32</sup> az elmúlt két évtizedben összerakott tapasztalatára épít.

Timár játéka eszköztelen, póztalan. [...] Anatómiai lecke, valóságos röntgenfelvétel: mintha Willy agyát látnánk. Külső eszközök nélkül is elhisszük neki, hogy az egyik percben hatvanhárom éves, s egy pillanat múltán húsz évet fiatalodik.<sup>33</sup>

Timár szervezi a játékot, s a fiatalok ebben partnerek, az idősek eltávolodnak tőle hamissá hangolva minden megszólalásukat. A nagy tehetségű Somogyi Erzsébet zárójelenete egyenesen nézhetetlen, páros kézzel gesztikulál, imára szorítja kezét, de a mozdulatot nem viszi végig, kibogozhatatlan ebből az időbeli, térbeli, kulturális messzeségből a szándék. Az „öngyilkosságra készül” kulcsmondat azonban fájóan hazugnak tűnik és túl élesen cseng, de hát így sokkal tovább marad a néző auditív emlékezetében messzececsengő gondolatokat és megértési paneleket nyitva előttük. S a kritikákon kívül csak ezen az első televíziós felvételen követhetjük az azonnali befogadói magatartást, s látjuk: a Nemzeti nézőterén ülő nézők bizony betapsolnak a jelenetek végén. Minden nagy sortie-t taps zár, akár ha az Operettszínházban lennénk egy táncos komikus abgagnál. Ez a zenés színház hagyománya nagyon nem illeszkedik a realista játékhoz, hiszen így minden megteremtett realista atmoszféra széttapsolódik. Mégis jelzi a néző jogát az azonnal interakcióra.

A kortársi cenzorált emlékezet Timár alkotását is megvágta, egyszerűsítette. Az értékeléseket felvezető Keresztury Dezső már írása címében is hozza a József Attila párhuzamot: „...ahogy a csillag megy az égen...”.

A valóságosan is halálos beteg Timár dermesztő mozdulatjátékát, ahogy az ügynök rámenős magabiztossága megtörik, tétovasága kétségbeesett panaszba fordul át. Egész teste – mintha könyörgésre kulcsolt kéz görbedne össze – magába rogy, s végül a harag, a vád és szemrehányás infernális kitörésében lobog fel.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> „Timár József Willy szerepében élete egyik legnagyobb alakítását játssza el. Hatalmas koncentráció, azonosulási erő feszül ebben az alakításban. Külsőleg is olyan, mintha Miller róla mintázta volna az ügynököt. Hirtelen hangulati, idegállapotbeli átváltásai, látomás és valóság kétféle játéka, jellemének ellentétes oldalai természetes egységbe olvadnak.” KOMLÓS 1959, 8.

<sup>33</sup> DEMETER 1960b, 134.

<sup>34</sup> KERESZTURY 1965, 25.

A jelszóként élő „dolgozni csak pontosan, szépen” pársoros versről a munkásmozgalom éppúgy elnyelte az első két sort („ne légy szeles, munkádon bár más keres”), ahogy Timár művészetéről a kommunista esztétika elnézte az öngyilkosságra készülő még nem öreg férfi rettegő és búcsúzó bátorságát.<sup>35</sup>

### Szcenikai és hangzó tér

Marton Endre a drámai teret könnyedén és egyszerűen formálja színpadi térré,<sup>36</sup> előadásainak térkoncepcióját már korai rendezésében is maga állította össze.<sup>37</sup> Hincz Gyula tervei statikai megoldásaiban, anyagszerűségében követték azt az elgondolást, mely a Nemzeti nagyszínpadát harmadára csökkentve középre zsúfol egy kis házat, melynek a szembenézeti metszetét látjuk. Alul a nappali, konyha, felül két hálószoba.

A Loman-család otthonát Marton úgy ismeri, mintha maga lakná. Hosszú délutánokat töltött alaprajz-vázlatkészítésekkel, hatszor, tízszer rajzolta magának újra: itt a fiúk szobája, itt a konyha, erre jön be Willy, de a másik ajtón megy ki... Egy sajátos probléma: egy ügynök, akinek az idegei végképp elromlottak a »struggle for life« számára végképp megnyerhetetlen csatájában, minduntalan álmokba menekül, elmúlt, szép éveit éli újra. Ez az örökös álmodozás bonyolult színpadi konstrukciót igényel. Ha a visszaálmodott figurák játszanak, nem jöhetnek az ajtón át, mint az élők. Nyíljon meg a fal, más fény, más szín vegye őket körül.<sup>38</sup>

A ház körvonalai rajzoltnak, a házat körbenövő lakótelep organikus lénynek tűnik, s miközben a fenyegetés, a be- és kizártság mozzanata formálódik a színpadon, addig Lomannéból elfogadás és megértés árad, hiszen szerinte ez a világ rendje, nőnek a házak.<sup>39</sup> A ház pedig karikatúraszerűen kicsi, a beszorítottságot a mozgásra

<sup>35</sup> „Timár József színészi pályájának talán legszínesebb, legsokrétűbb, legragyogóbb alakítását produkálja itt. [...] egyik percben középkorú, friss, tette kész férfit, a másik pillanatban már összetört öregembert kell megelevenítenie.” GARAMI 1959.

<sup>36</sup> SZÉKELY 1987, 165.

<sup>37</sup> „Hiszen (ahogy életemet is megterveztem), nem tudom rendezéseimet sem másképp elképzelni, mint hogy az alapteret magam építsem fel.” NÁDOR 1976.

<sup>38</sup> PONGRÁCZ 1959, 4.

<sup>39</sup> „Hintz Gyula mesteri tervezése hű a szerzői intencióhoz: kis családi ház keresztmetszete, melynek térsége egyben a múlt és a jelen mezsgyéje is. A két szélen: megvilágított díszletfal, jelzés, a jelenetek szerint szükségszerűen változó. A vetített háttér a jelenben: a

alkalmatlan tér mutatja: a két fiatal férfi a gyerekkori szobáikban óriásnak tűnnek. Az első felvonás végén látjuk a szülők hálószobát, ahol csak egy ágy fér el. Linda egy széken ül. A jelenet- és térváltás kétféle idősíkban utazik.<sup>40</sup> A jelené kronologikus, ezt egyszerű reflektorfénnyel emeli ki a rendezés. A múlt idősíkja kaotikus, ilyenkor Marton kilépteti a szereplőket a ház teréből, s halk fuvolaszó, leginkább távol-keleti zen kertek nyugalmát hordozó akkordok jelzik: az emlékezés munkája kezdődik.<sup>41</sup>

A tér expresszionista vonalvezetése agresszív érzelmi állapotokat generál, mindezt erőteljes fényváltások fokozzák. Az előadás nem a fizikai mozgásokból áradó erő, hanem a hang- és fényhatásokból összeálló mikróagresszióval is játszik. Az előadást Marton Mozart *Requiem*jével zárja, s ezzel a túl erős zenei idézettel tereli ismét el a figyelmet a titokról, mert az elemzésekben így a túlélők fájdalmát erősíti fel.<sup>42</sup>

### Az előadás hatástörténete

1959-ben a Benke Valéria vezette Művelődésügyi Minisztérium létrehozta saját Kulturális Akadémiáját, ahol a pártelit sztárjai, Pándi Pál, Kardos László, Tolnai Gábor, Hegedüs Géza képezik a jövő kultúrmunkásait, többek között a Nemzeti Színház párttitkárát is.<sup>43</sup> A kultúra terjesztése a színház elsődleges pártfeladata, ezért az előadás esztétikai hatástörténeti folyamatait az elvtársi brigádkapcsolatok meglehetősen összemaszatolják. *Az ügynök halála* bemutatójáról megszámlálhatatlan kritika, pre-marketing, interjú, beszélgetés, visszaemlékezés,

---

felhőkarcolók nyomasztóan monumentális árnyai, az álomban: derűs, idilli táj.” DEMETER 1960b, 133.

<sup>40</sup> „De amikor az emlékezés megkezdődik, kitérülnek az ajtók, a falak leomlanak; más fény ragyogja be a házat, amelyet zöld lombok fognak körül. S a színpadon úgy születik újjá a múlt, olyan látomásszerűen, mint az emberek emlékeiben. [...]” NAGY J. 1959.

<sup>41</sup> „Lila fény dereng a színpadon., félelmes és nagyszerű zene hangzik fel. A félhomályban tagolt, jelzett házdíszleteit látjuk, egyszerre a külső falakat és a szobaberendezést.” VEÉGH 1959, 4.

<sup>42</sup> „...Marton Endre rendezésének legfőbb erénye a dráma klasszikus és modern elemeinek harmonikus egysége, a valóság és az emlékezet világában játszódó jelenetek összetartozásának és egymást tagadó ellentmondásának mesteri érzékeltetése. A földhöz ragadt hétköznapi kegyetlen realizmusa és az örök emberi érzelmek mélypátoszú lírája különösen a *Requiem*-jelenetben válik meghatározóvá, ahol a csehovi probléma-világ szinte shakespeare-i pátosszal jelentkezik.” FÖLDES 1959.

<sup>43</sup> BAKOS 1999, 35.

memoár, elemzés jelenik meg még 1959-ben. A *Hajó-daru, Kazán, Közért, Kalapács – Ganz Újság, Ikarus, Fonómunkás, Rokka, Hajóépítő* című újságok mind elemzik az előadást – azonos olvasási protokollt követve. A nem feltett kérdések, a nem átbeszélt témák összetetten jelzik az ötvenes évek végének magyarországi nagy nemzeti és országos elhallgatásait. A szocialista Magyarországon a Miller-szövegben élesen kivilágló depresszió ábrázolhatatlan folyamat, pedig éppúgy nem mentes tőle a forradalom utáni magyar kulturális és közélet, miként nem volt az Amerika sem. Abban az országban, ahol sosem lehet tudni, kinek a házában lakunk és kinek a gyárában dolgozunk,<sup>44</sup> ki áll velünk szemben és ki jelent rólunk, ott a méreates bőrrönd és a feltárhatatlan titok a színpadon csak összekapcsolt helyzetben értelmezhető.

A Marton Endre-előadás egyértelműen a kilépés, az életből való meglépés valóságát állítja a kommunista propaganda elé, ugyan ezt 1959-ben nemhogy leírni, de észlelni is nehezen lehetett. Timár József legendáriuma, a városi emlékezet tárháza azonban őrzi a felismerés pillanatát. Timár észlelte, hogy túl sok korai és váratlan színészhálát vette körül a Nemzetit. Törzs Jenő, Csontos, Rátkai, Gombaszögi, Somlay, Bajor, Jávör majd Apáthi után Horváth Árpád, akit a nyilasok megöltek a Margit körúton, majd Abonyi Géza halt meg, s amikor Upor Tibor váratlanul összeesett az utcán, Timár megértette: „lassan együtt lesz odaát a régi *Tragédia*-színlap: [...] mert a következő én leszek.”<sup>45</sup>

Eltételezve a nagybeteg ember halálközeli bizonyosságáról, a megfogalmazás a háború, az államosítás, az ideológiai tehetetlenség évtizedében érlelődött tapasztalatot állítja elé: csak a halál zárja le ezt a becsstelen életet. A rendezésről, az előadásról írott kritikák a Nemzeti politikai pozícióját támogatják, a domináns napilapokban megjelent elemzéseket Pándi Pál, Mátrai-Betegh Béla jegyzi, azok a rendszerhez elvből hű írók, akik a minisztérium színházi és drámai akadémiáján a jövő kádereket tanítják.<sup>46</sup> Írásukból így elsődlegesen az előadás kötelező olvasási/nézési protokollja sejlik fel.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> GYÖRGY 2014, 25–42.

<sup>45</sup> DEMETER 1971, 193.

<sup>46</sup> „Marton Endre az igényes művészhez egyetlen méltó utat: a nehezebbik megoldást, az értelem rendező útját választotta.” PÁNDI 1967, 10.

<sup>47</sup> „Az eszméletnek ezt a különös mechanizmusát: mintha víztükör is meg tudná őrizni magán maradandóan a ráhasított nyomokat, kitűnően érzékelteti Marton rendezése.” MÁTRAI-BETEGH 1967.



Az előadás a tudórák középső stádiumában élő színész és nemzeti pozícióharcaiban kavargó rendezőjének közös állítását hozza elénk: a titkok terhek, halálosak, ha nem lehet beszélni róluk, akkor vállalni kell a halált. Timár József Gellért Endre szomszédja, életük utolsó hónapjaiban egy házban élnek a Róna utcában, egy fal választja el őket. 1959-ben Timár ezzel a szereppel küzd, Gellért az életével. Az öngyilkosság mint állapot itt, Gellért Endre 1952-es *Ványa bácsijával* tematizálódik, ehhez illeszkedik Marton Endre *Az ügynök halála*-konceptiója, s jön majd a következő évtizedben, a kaposvári években Ascher *Öngyilkosával*, Zsámbéki *Ivanovjával*. S amikor majd a jetik, vagyis Zsámbéki és Székely Gábor átveszik 1978-ban a Nemzeti vezetését, a *Danton halála*, a *Menekülés*, a *Tarelkin halála* pozicionálja majd a szocialista élet etikája és a halálgondolat viszonyát.

## Ádám Ottó: *Koldusopera*, 1965

A hatvanas évekre, jórészt Pártos Gézának köszönhetően, a Madách Színház válik a magyar Brecht-játszás domináns terévé. A Madách a (kelet-)német Brecht-értelmezés kereteit eltávolítja Kassák 1930-as proletár munkaköréhez köthető *elkötelezettségtől*, s a játékosság, a paródia, a pastiche elemeivel színezi a politikai állásfoglalás performatív akaratát. Ezért is rögzíti a közösség emlékezete Ádám Ottó Brecht-rendezését nagyoperettként, hiszen Blum Tamás fordítói és karmesteri munkája a zenés színház professzionalizmusát hozza a Brechtet már anyanyelvként beszélő társulatba.

**Cím:** Koldusopera

**A bemutató dátuma:** 1965. október 22.

**A bemutató helyszíne:** Madách Színház

**Rendező:** Ádám Ottó

**Szerző:** Bertolt Brecht

**Fordító:** Blum Tamás

**Karmester:** Blum Tamás, Kocsár Miklós

**Koreográfus:** Szalai Zsuzsa

**Díszlettervező:** Makai Péter

**Jelmeztervező:** Mialkovszky Erzsébet

**Színészek:** Pécsi Sándor (Peacock), Kiss Manyi (Clia, Peacock felesége), Psota Irén (Polly, Peacockék lánya), Gábor Miklós (Macheath, más néven Bicska Maxi), Márkus László (Tigris Brown, rendőrfőnök), Vass Éva (Lucy, Tigris Brown leánya), Ilosvay Katalin (Kocsma Jenny), Basilides Zoltán (Smith, őrmester), Garas Dezső (Leprás Mátyás), Cs. Németh Lajos (Charles Filch), Körmendi János (Horgasujjú Jakab), Gyenge Árpád (Fűrész Róbert), Szénási Ernő, Koltai János (Szomorúfűz Walter szerepkettőzéssel), Garics János (Tojás Ede), Andresz Vilmos (Jimmy Kettő), Rákosi Mária (Suky Tawdry), Kéry Gyula (Rendő), Bányai János (Kimbald tiszteletes), Liska Zsuzsa f. h., Márton András f. h., Ronyecz Mária f. h. Szabó Tünde f. h., Szilvássy Annamária f. h., Uri István f. h., Vajda László f. h., Voith Ágnes f. h.

## Az előadás színházkulturális kontextusa

A Brecht-játszás Magyarországon Major Tamás rendezői credójához kötődik a színházi emlékezetben, hiszen a Nemzeti igazgatója a színházi lapokban túlpublikálta hol Brechtről, hol Sztanyiszlavszkijról szóló útmutató gondolatait.<sup>1</sup> Major Brecht-értelmezése lefedni látszik a Brecht-játszás történetét olyannyira erősen, hogy a Brecht-kánonelemzés az 1980-as Ljubimov-bemutatóig nem is látja a berlini modelljátszástól való eltérést.<sup>2</sup> Ennek kidolgozott háttérrel fest a korabeli médiát megtöltő, a propagandautazásokról szóló indokolatlanul méretes tudósítások sorozata, mely biztosítja az olvasókat-nézőket arról, hogy Brecht és a Berliner Ensemble mintáit láthatják mindenhol, még a Madách Színház előadásaiban is. A Madáchban 1958-ban mutatják be Pártos Géza rendezésében a *Courage mamát*,<sup>3</sup> s mivel Pártos ezzel a rendezéssel tér vissza a szilenciumról,<sup>4</sup> a híradások az utazásokon keresztül igazolják: a színház biztonságos döntést hozott, hiszen a kommunista keletnémet mintát követi. Az előadásban ideológiai stabilitást keresők megnyugtatóra sok elemzői energia megy el, a tényleges játék elemzését ugyanakkor hányavetin végzik el.<sup>5</sup>

A modelljátszás képzetének továbbélését elősegíti a színházi hatalmi beszéd struktúrájának észlelhető alakulása is. A Brechthez való igazodás ideológiai biztonságát Major Tamás jelenti, a két nagy színházi ideológus, Sztanyiszlavszkij és Brecht tanainak magyarországi közvetítője. Major azonban csak a *Galilei életének* megrendezésével, igazgatói pozíciójának feladása után, 1962-ben csatlakozik a már rutint és elismerést szerzett Pártos Géza, Horvai István, Ádám Ottó iniciálta Brecht-játszáshoz, de hamarosan nyilatkozatai, írásai és szövegkiadásai révén a Brecht-kánont létrehozó, azt domináló alkotóként foglal el területeket az emlékezetpolitikában. A Nemzetiben Majornak ekkor Gellért Endre emlékével és Marton Endre igazgatói státuszával is küzdenie kell, hiszen a háború utáni Brecht-felfedezés Gellért nevéhez fűződik,<sup>6</sup> ráadásul még Marton Endre is korábban kezd

<sup>1</sup> MAJOR 1969b, 11–38.

<sup>2</sup> KISS [philther–Ljubimov].

<sup>3</sup> A cím ekkor még *Kurácsi asszony*, de a címszereplő megvan: Kiss Manyi. [N. N.] 1957, 15.

<sup>4</sup> ABLONCZY 1985, 6.

<sup>5</sup> „A Madách színpadán a stilizáltság tövében ott kísért a naturalizmus is.” UNGVÁRI 1958.

<sup>6</sup> Gellért Endre: *Jó embert keresünk*, bemutató: 1958. január 18.

Brecht-szöveggel dolgozni.<sup>7</sup> Mindemellett a hatvanas évek elejére a Brecht-játszás legerősebb bázisának a Madách Színház számít, utána következik Miskolc,<sup>8</sup> de a Brecht-jelenlét az Irodalmi Színpadon<sup>9</sup> és az Ódryn kísérletekben is erősödik. A Brecht-játszás ideológiai és szakmai kereteit mégis Major fogja írásbeli aktivitásával össze, így az 1965-ös Ádám Ottó-alkotás, bár a kortársi befogadásban rácsodálkozó bizsergés övezi, hatástörténetileg szokatlan gyorsan elhalványul Major Brecht-értelmezései mögött.

Pedig a Brecht-játszás metodikája első kézből kerül a Madáchba. Pártos Géza 1956 augusztusában kiutazik Brecht-hez tanulni, de mire Berlinbe ér, Brecht meghal, így Pártos a Berliner Ensemble színészeitől tanul, s feltehetően befogadószínháza (az őt befogadó színház) főrendezőjének, Ádám Ottónak adja tovább berlini tapasztalatait.<sup>10</sup> Az 1965–66-os évad őszi bemutatóit is összetársítják: október 22-én az Ádám-féle *Koldusopera*, egy napra rá, október 23-án a Pártos-féle *Bolondok grófja* Jókai-feldolgozás indul el.<sup>11</sup> A bemutatók dátumát a kritikák nem emelik ki, de a *Koldusoperát* záró akasztás réme, az akasztófa képe, a Jókaiiban felállított gyengeelméjűek kastélya jelzi talán az 1956-os forradalomról szóló egyenes beszéd tilalmát. „Ez a [...] világ nem tűri a tisztességet”<sup>12</sup> – emeli ki egy elemzés, s miként Brecht szövege, akként a róla szóló beszéd is kettős. Ez az összetett, Brechtet egyszerre metaforikus rendezéssel és scenografikus jelhasználattal<sup>13</sup> megtámadó színházi beszéd a budapesti színházi közegben ismeretlen, az előadást felvezető (reklám)interjúk is így a lekerekített, zeneibb, lágyabb Brecht-modell használatát hangsúlyozzák.<sup>14</sup> Az eredeti berlini minta, mely éppen ebben az évben turnézik Európában, s jön Budapestre is,<sup>15</sup> túl szigorú, túl elrettentő. Ádám Ottó azonban

<sup>7</sup> Marton Endre: *A rettegés birodalma*, bemutató: 1958. november 7.

<sup>8</sup> Pártos mellett a Madáchban Both Béla: *Puntilla* 1959. március 6., Ádám Ottó: *Kaukázusi krétakör*, 1961. március 24. Miskolcon Horvai István: *Arturi Ui*, 1961. január 15., Horvai István: *3 groschen*, 1958. május 23.

<sup>9</sup> Az Irodalmi Színpadon Székely György konferálásával Brecht-est Brecht 60. születésnapjára. (Ascher Oszkár és Zách János, Bulla Elma és Psota Irén). VAJDA 1973.

<sup>10</sup> Pártos kísérli meg a brechti realizmust a szocialista realista Sztanyiszlavszkijjal egyeztetni.

<sup>11</sup> „Véletlenül 1966. október 23. volt, a kisvárosban tüntettek a tízéves évfordulóra, mialatt mi színházat játszottunk.” BLUM 2007.

<sup>12</sup> ELEK 1965.

<sup>13</sup> LEHMANN 1999.

<sup>14</sup> „A mi egész előadásunk kevésbé szigorú, temperamentumosabb, muzikálisabb.” „...felszabadultabb komédiázásnak” is van helye. SZALKAI 1965.

<sup>15</sup> 1965. július 3–6. között a Berliner Ensemble három Brecht-darabot játszik a Vígszínházban. Manfred Wekwerth és Peter Palitzsch rendezte *Állítsátok meg Arturo Uit*, a

különös utakat járó Brecht-rendezését nem a németországi Brecht-kánon, hanem Peter Brook Shakespeare-je<sup>16</sup> teszi egy kialakuló színházi kritikavítában<sup>17</sup> szinte láthatatlanná.

### Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ádám Ottó *Koldusoperája* a tizenötödik bemutatott magyar nyelvű adaptáció.<sup>18</sup> Az első pár dal alig egy évvel a berlini bemutató után a Kassák-féle Munkakör tagjaival 1929. szilveszterén hangzott fel Budapesten.<sup>19</sup> Egy évre rá azonnal lecsapott rá a Vígszínház Heltai Jenő átiratában (Jávor Pállal, Gaál Franciskával),<sup>20</sup> majd a felszabadulást ünneplő Városligeti Szabad Színház jött 1945-ben Vas István fordításával,<sup>21</sup> de csak a negyedik, 1958-as Szinetár-féle főiskolás bemutató ért el nyilvános sikert.<sup>22</sup> Az országos disszeminációt a Petőfi Színház indítja két évre rá,<sup>23</sup> s innen feltartóztathatatlan Weill sikere. Brecht *Koldusoperája* operetté vált,<sup>24</sup> a songok ismertek, az illúzióipar megdolgozta őket,<sup>25</sup> ez az eloperettesedés azonban majd 1994-ben lesz csak észlelhető, s kap majd retrospektív elemzést minden 1958 után történt bemutató. Ekkor tematizálódik egyáltalán az a gördülékenység, mellyel

---

Manfred Karge és Maththias Langhoff rendezte *Kis Mahagonnyt*, az Erich Engel rendezte *Koldusoperát*. A *Kis Mahagonny* narrátora Major Tamás. ALPÁR 1993, 52. Említsük meg, hogy a Berliner Ensemble korábbi turnéja még a Major igazgatta Nemzetiben kapott teret. 1959. május 18–21. között a Brecht-rendezte *Anyát* és az Engel rendezte *Galileit* mutatták be. ALPÁR 1993, 50.

<sup>16</sup> WALKÓ 1966. Brook Lear király rendezését a Vígszínházban vendégszolgálták 1964. február 27-én. ALPÁR 1993, 52.

<sup>17</sup> Brook vendégszínháza után három hónappal mutatja be Marton Lear-rendezését a Nemzetiben, mely kirobbantja a színházi kritikusok vitáját. KÉKESI KUN [philtner–Marton].

<sup>18</sup> A *Koldusopera* magyar bemutatóinak pontos összefoglalása: UNGÁR 1987.

<sup>19</sup> TISZAY Andor 1928-ra (Czigány 1967), Vajda György Mihály 1930-ra teszi. In: VAJDA 1973.

<sup>20</sup> MAGYAR 1979.

<sup>21</sup> „Voltak percek, talán negyedórák is, mikor elsődlegesen nem is azt volt a fontos, amit a szűk térben a színészek műveltek, hanem a kötetlen emlékezés, amikor Feld papa valóságos király volt a ligeti művészetben. Nem messze tőle zajlott a Kísszínház, a Műszínikör, nem is szólva Paprika Jancsi hazájáról s azokról a mutatványosbódékról, ahol csoda csodára halmozódott, olcsó pénzért és a butítás mákonyával telítetten. Olyan szolgáltatással ez a lelkes fiatal színészgárdától, amely Budapest újjáépítésének első szakaszában komoly és megbecsülendő kultúrcelekedetnek számít.” KASSÁK 1945. Idézi: ALPÁR 2001, 159.

<sup>22</sup> MOLNÁR GÁL 1982b.

<sup>23</sup> FODOR Géza a Katona műsorfüzetében írja, hogy a Madách színház az előadással „nyers erőt mutat fel” az Operettel szemben.

<sup>24</sup> RAJK A. 1965., NAGY 1968, 290.

<sup>25</sup> GÖRGEY 1965.

Blum Tamás szóval meg Vas István helyett,<sup>26</sup> ekkor észlelhető, hogy Ádám rendezése a címében a Gay-operával<sup>27</sup> azonosítja Brecht librettóját, s az előadásra vonatkozó dramaturgiai döntések sora egy három évtizeddel később indult fordításvita-felületről lesz látható.

A brechti játékn nyelv legfontosabb dramaturgiai szempontja, legfőképp a Major-féle értelmezés felől nézve, a harcos ideológiai felület megképzése. A rendelkezésre álló információk során végigtekintve úgy tűnik, a Kassák-körös bemutató hatása a munkakörök hálózatában direkter és egyenletesebb, mint 1958-ig bármelyik próbálkozás. A munkakörök 1934-ig, a betiltásukig énekelték Weill songjait – Brecht drámájából kiszakítva.<sup>28</sup> Hatástörténeti sajátosság, hogy ez a Kassákon átszűrt forradalmi, lendületes Brecht köti össze a munkásmozgalommal a *Koldusoperához* tapadt elvárásokat. A kritika 1965-ben tehát a brechti dráma forradalmi mondanivalójáról cikkezik, azt hiányolja az előadásban,<sup>29</sup> s nem írják, talán nem észlelik Ádám döntését: 1965-ben Brecht nem feltétlen száraz és osztályharcosan fenyegető. Ádám leválasztja<sup>30</sup> a proletár Kassákos munkakörrel Brechtet, zeneileg lágyabban operettesíti, talán parodizálja is, hiszen a hatvanas évek kulturális sajtója is hangsúlyozza.<sup>31</sup> Brecht *Koldusoperája* a köznevesülés nyelvi folyamatának színházi mintája. Eszerint a *Koldusopera* eleve operettparódia, hiszen Brecht

Gay Händel *Rinaldójának* kereszteslovagjaival szemben London koldusait vonultatja fel. De az olasz operastílus mellett az operanékesek nagyképűsködését is parodizálja, például Lucy és Polly veszekedés-jelenetében...<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Négy magyar fordítás: Blum Tamás, Vas István, Márton László, Eörsi István összehasonlításakor majdnem harminc évvel később elemzik Blum fordítását. FORGÁCH 1994, 45–48. PETROVICS 1994, 42–45, BALABÁN 1994, 38–44. GYÖRFFY 1994, 39–42.

<sup>27</sup> Ádám Ottó nem Brecht *Dreigroschenjét*, hanem a színháztörténeti emlékezetben William Hogarth 1929-as festményével is kanonizált, az első angol színpadkép modelljének is szolgált *The Beggar's Opera* címet tartja jónak. Ezzel nem az operát minősíti, hanem a társadalmi közeget.

<sup>28</sup> UNGÁR 1987.

<sup>29</sup> KÉRY 1965.

<sup>30</sup> „Ádám Ottónak százszor is igaza van, amikor Brechtet saját színházának hullámhosszára álltja be.” MOLNÁR GÁL 1965b, 26.

<sup>31</sup> GÖRGEY 1965.

<sup>32</sup> FODOR Géza írása a Katona műsorfüzetéből.

Gay paródiadarabja nem társadalmi szatíra, hanem Händel operáinak kifordítása,<sup>33</sup> Weill pedig felhasználja Gay darabjának Dr. Pepusch összeállította zenéjét. Éppen a korabeli elemzésekből tudjuk, hogy Ádám Ottó és a Madách közönsége nemcsak Britten 1948-as zenéjét, de Brook 1953-as filmjét is ismerheti,<sup>34</sup> és a Villon- és Kipling-idézetek persziflázsa szintén ismerősen lengi körbe Brechtet,<sup>35</sup> az előadás tehát az átírás brechti dramaturgiai hagyományához hűen – átír.

Ádám Ottó Brechtet biztosan nem a Berliner Ensemble hatásmezejében játssza, hiszen eleve a Blum-féle változattal dolgozik, mely játékosabb, egyszerűbb, rövidebb és nyelvhasználatában mindenképp finomabb Vas Istvánénál. „Blum [...] az opera, a zeneművészet, Klemperer és Nádasdy Kálmán felől érkezett a »Háromgarasoshoz«”,<sup>36</sup> a Vas-féle „szarrakások”-ból nála „csöcselék”<sup>37</sup> lesz. Az 1965-ös előadáson a zenekart is Blum vezeti, így az egyik, értelmezésében és levezénylésében is a legösszetartóbb, bár „elpuhított”-nak is hallott<sup>38</sup> Brecht kerül színpadra. A Madách Színház zenedramaturgiailag professzionális elemzéssel készül, hiszen a fordító Blum Tamás Ádám Ottó régi barátjaként és egyben kiváló zenészként is viszi az produkciót.<sup>39</sup> Zenei elképzelésében kiemelkedik a pastiche-struktúra: a barokk operák fenségességét idézi a duettek igényelte koncentrált hangji jelenlét, a szvinges lendületű dalokat Bartók *Csodálatos mandarinjának* nagyvárosi bevezetője választja szét,<sup>40</sup> szalonzene, tangó és jazz idézi még Sztravinszkij *Katonáját* is. Zenei szerepjátékok állnak a színészi játékok mögött, ennek megszólaltatása, egyáltalán észlelése és elemzése az előadás különössége.

Az előadás dramaturgiája Blum Tamás elemzését követi. Bach korállja és a kabarék songtechnikája éppúgy felismerhető, miként a színészek játszott operett-szerepkörök is. Bicska Maxi/Gábor Miklós a bonviván, Tigris Brown/Márkus László a táncoskomikus, Peachumné/Kiss Manyi a primadonna.<sup>41</sup> Ebből is

---

<sup>33</sup> NAGY 1968, 292.

<sup>34</sup> MOLNÁR GÁL 1965b, 27.

<sup>35</sup> NAGY 1968, 292.

<sup>36</sup> PETROVICS 1994, 42.

<sup>37</sup> KOLTAI 1978, 76–81.

<sup>38</sup> ASCHER 2013, 273–276.

<sup>39</sup> „Ádám Ottó, akivel Bergen-Belsen óta jó barátok maradtunk (ott még orvos akart lenni), rendezte a Koldusoperá-t az én fordításomban, és én voltam az előadás karmestere is.” BLUM 2007.

<sup>40</sup> Weill különös barokk ouverture-jéről lásd FARAGÓ 2006, 11.

<sup>41</sup> „Bonviván maxi, buffőrendőr puszipajtássága a rabló komikusokkal [...] ez az az eset, amikor a darab nem arról szól, amiről beszél.” SZENDRŐ 1965.

következően a figuráknak nincs, nem lehet lélektani felülete,<sup>42</sup> és sem a történet, sem saját karakterük nem mozdul tovább első megjelenésüktől. Blumra láthatóan támaszkodó Ádám Ottó a dalok helyét és az éneklők személyét változtatja meg.<sup>43</sup> Lényeges dramaturgiai döntésként kihúzza a koldusok visszatértét és a protézisek felpróbálását (I./3.).<sup>44</sup> A segédeszközök vizuális brutalitása az 1931-es film<sup>45</sup> kintornás képmutogatós elborzasztását idézi, igaz, itt a néző messziről semmi elborzasztót nem lát a színpadi háttérfalra kifüggesztett rajzokból. Kimarad Polly második látogatása a börtönben Lucynál (III/2.), így gördülékenyebb lesz az előadás, a dramaturgiai hangsúlyokat a zene, s nem a jelenetek ismétlődése teremti meg.

## A rendezés

Ádám Ottó 1955-ben, amikor a Színház- és Filmművészeti Szövetség új elnökséget választott, nyílt levélben fogalmazta meg, hogy egy nemzet színházi műsorpolitikájának a kialakításánál érdemes a közönségre is figyelni, tudomásul venni döntéseiket, elfogadni, mint „közönségünk nagy része ízlésének reális mércéjét”.<sup>46</sup> A közönségre figyelve harcosan érvel amellett, hogy a színházi tervezés évekre, s ne hónapokra terjedjen, hogy a vidéki repertoár saját városi milieu-jéhez, s ne a budapesti mintákhoz igazodjon,<sup>47</sup> hogy a Szövetség álljon az állami szervek elé a változtatás igényével. Ádám Ottó a Sztanyiszlavszkij-iskola realizmusát a valóság észlelésének, meglátásának és megértésének folyamatára koncentrálja.<sup>48</sup> A valóság ábrázolása nem kizárólag az államszocialista színház

---

<sup>42</sup> „Minden figura meg van fosztva a pszichológiától; mindig materiális érdekekből fakadó a motivációjuk, s a cselekmény menete egyenes vonalú és előre látható. Polly dala a kalózok szeretőjéről, melyet Brecht még 1927-ben írt, tüntetően betétként működik, kísérlet sem történik rá, hogy egy összefüggés szerves része legyen. Macheat kiszabadulása a börtönből, majd újbóli elfogása hangsúlyosan feszültségmentesen van ábrázolva, s menekülése a klasszikus *deus ex machina* révén lapos operafinálé formájában történik” FODOR Géza írása a Katona műsorfüzetéből.

<sup>43</sup> A tévéfelvételtől hiányzik a Salamon-dal.

<sup>44</sup> „Polly és Peachemék közötti drámai történés folyamatosságát ne szakítsa meg.” NAGY 1968, 294.

<sup>45</sup> G. W. PABST (rend.): *Die 3 Groschen-Oper*, 1931.

<sup>46</sup> ÁDÁM 1955, 789.

<sup>47</sup> ÁDÁM 1955, 790.

<sup>48</sup> „A kapcsolatot tanultuk.” FENYŐ 2006, 37.



direktívája, bár óhatatlan, hogy Sztanyiszlavszkij olyan szempontrendet kínál, melyek a kulturális fordítás elvét követve különös erőfeszítés nélkül alkalmazható az új, szocialista realista esztétikai felületen. Ádám ismeri Sztanyiszlavszkij késői korszakát is, tud az *Éjjeli menedékhelyről*, melyben „igazi csavargók”<sup>49</sup> játszottak, ez a *Koldusopera* azonban meglehetősen távol kerül ezekről az elvektől. Távol, de nem feltétlenül Brecht miatt. A rendezés ugyan Brecht epikus technikáját mutatja, de Brecht ideológiai kiskatéjának alkalmazása nélkül. Ádám itt legfőképp az *Anna Frank naplójának* feldolgozásából készült saját, 1957-es előadását gondolja tovább. Jelenetekből és nem ívekből dolgozó, pszichológiai karakterelemzések nélküli, pusztán a viszonyokat felmutató szép, harmonikus, minden traumát messzire eltoló előadást készít. Ádám színháza „politikai garanciát”<sup>50</sup> nyújtott a kulturális pártvezetésnek, hogy a realista viszonyok bemutatása nem lépi túl a körüti színház játéktörténeti kereteit, s ez ebben az előadásban is ekként lett.

Ez az Ádám-féle *Koldusopera* a színházi emlékezetben színes előadásként rögzült, s a színes fogalmát szó szerint is érthetjük: csodás keveredésben rikító sárgák és rózsaszínek, halványkékek és mélylilák alkotnak domináns képmelket, pöttyös és nagymintás kelmék piaci halmaza emeli a realista színházi képtől igen messze az előadást. Ádám Ottó, Brechtet a vizuális koncepcióban értve kizökkentőnek, vásári játéktechnikákat, stílusidézetekeket halmoz a szokatlanul harsány képiség köré. Az előadás a lélektani realista technikán iskolázott rendező és pár (ideológiailag is képzett) vezetőszínész (legfőképp Gábor Miklós) izgalmas játéka, mely először próbálja ki a színészt is meg-megakasztó, az átéléstől stílusbravúrok sorozatával eltartó, Brecht nyomán epikus színházinak nevezett technikát.<sup>51</sup> Ádám Ottó első Brecht-rendezését leginkább a színház rendezőjének, Pártos Gézának és vezető színésznőjének, Kiss Manyinak korábbi berlini tapasztalata hatja át. Az Ádám-féle musical-comedy a Petőfi Színház pár évadjának

---

<sup>49</sup> KOLTAI 1978, 118.

<sup>50</sup> BOGÁCSI 1991, 165.

<sup>51</sup> A Nemzetiből 1954-ben átigazolt Gábor Miklós így fogalmazza meg a különbséget: „Gyorsan otthon érzem magam új színházamban, és ez már maga a csoda. Itt nincsenek »nagyasszonyok« és »méltóságos urak«, csak színészek. A Nemzeti tagjainak túlzott öntudatában bizonyára van valami jó is, de ezek itt mintha inkább hasonlítanak ahhoz, amit színésznek hívunk.” GÁBOR 1995, 267.

eredményeit továbbvive a zenés színházi megszólalás lehetőségeire emlékezteti a közönséget.<sup>52</sup>

Ádám azzal néz szembe, hogy Brecht *Koldusoperája* 1965-re negyedik évtizede színpadon lévő mű, mely nyíltan és sikeresen használja fel a zenés színházban sajátosan megképződő közös befogadói élményt az, egyébként nehézkesen konkretizálható, politikai céljaira. A *Koldusopera* vígopera, mely a paródia és az agitprop különös keverékét formázva nem történetet, hanem eszmét közvetít. Brechtet nehéz izgalmasan játszani, mert a paródiát, miként a politikai agitációt is, a szentimentalizmus folytonosan ellensúlyozni törekszik. Ádám Ottó korábbi madáchos rendezései a lélektani realista iskola elveit követik, nem is lehet más indulása egy rendezőnek, aki Gellért Endre *Ványa bácsija* előadásán asszisztenskedve tanulta a szakmát. Csehovok mellett Gorkijt és Gogolt rendez,<sup>53</sup> *Nyaralókat*, *Kispolgárokat* stb. mutat be, ennek folytatását későbbi segédrendezője, Ascher Tamás őrzi életművében, saját rendezői repertoárjában.<sup>54</sup>

Ádám Sztanyiszlavszkijjal áll neki Brechtnek, s a két iskola koncepcionális vitáit hozza össze egy előadásfelületbe. Azokat a dilemmákat rendezi, melyeket Brecht Sztanyiszlavszkijjal hadakozva vetett papírra, s melyek Ádám bemutatója után négy évvel jelentek meg magyarul. Ádám részletezi, hogy „könyvtárakban korabeli kéziratok, szakadozott szélű levelek között búvárkodom. Egykori festők műveit nézegetem a képtárakban, szobák berendezését, az emberek öltözködését, arckifejezését fürkészem”.<sup>55</sup> Ádám Ottó is milieu-kutatással kezd, miként a lélektani realista színházi felkészülés során mindenki így jár el – a szakmai folklórban terjedő Sztanyiszlavszkijra hivatkozva. Ádám mindemellett Szondi Lipót analízistechnikáját, legalábbis felszíni kereteit használja, ekkor még igen szokatlanul. Feszültségmentes próbái legendásak, ezt érdemes hangsúlyozni abban a színházi közegben, mely a realista technika alapjának a feszültségteremtést tekinti.

---

<sup>52</sup> „Brecht drámai életművétől meszet köpött a honi közönség. A színházi szakma pedig pontos érzékeléssel egyetemlegesen undorodott. Elvette tőlük a könnyes szavakat, elvette a szép, barna, áldrámai hangot, a színpadi bögést, a szabadjára eresztett, csapkodó szenvedélyeket. Okos, gondolkodó színészeket kívánt, gesztikus tömondatokban fogalmazókat. A színészek azonban úgy szerettek volna megújulni (akárcsak ma), hogy mindent szakasztott úgy csináljanak, mint addig. BB-t német schulmeisternek tartották. Száraznak, pedánsnak, szenvedélytelen dialektikusmaterializmus-magyarázónak. Egyedül a *Koldusoperát* bocsátották meg neki.” MOLNÁR GÁL 2006, 42–44.

<sup>53</sup> KOLTAI 1978, 76–77.

<sup>54</sup> FENYŐ 2006, 37.

<sup>55</sup> NAGY J. 1957, 16.

Ádám Ottó próbáinak emléke talán előadásainál jobban megőrződik, hiszen évtizedeken át beszélget a színésszel, nem feltétlen instruálja. Ez az *Anna Frank* próbáin vált védjegyévé, ahol „tulajdonképpen nem is volt próba. Inkább emlékeztünk... Ismerőseink, barátaink tragédiájára, a magunk távolodó, de soha el nem múló emlékeire.”<sup>56</sup> A rendezésben Ádám Ottó megkeresi „...a »kis igazságokat«,” s így teremt „egységes, realista előadást”.<sup>57</sup> A kis igazságok ritmusa széttöri a dramaturgiai vonulatokat, s ugyan emlékeztet a brechti epikus kiforduló beszédre, a színészi felkészülésben és az előadás összhatásában finomabb, lágyabb történetet kapunk, mely éppen az osztályharc karcosságát és dühét veszi le Brecht színházáról. Ádám rendezése azért magára húzza a befogadásmechanizmusok sablonjait is, melyek hol az arisztokratikus gőg és a plebejus cinizmus brechti szembenállásaként,<sup>58</sup> hol lágy lélekelemzéseként<sup>59</sup> követik az előadást, s miként az ideológia, úgy a nézők is nehezen távolodnak el a megnevezett brechti és sztanyiszlavszkiji értelmezései modelltől. Ádám a lehetséges összes fórumon hangsúlyozza, hogy „amihez a néző kapcsolódni tud a színházban, az ugyanis csak a szituáció igazsága lehet”,<sup>60</sup> ám a szituáció Ádám Ottó-féle értelmezésének kritikájához a rendszerváltás utáni *Koldusopera*-előadások reflexióhulláma ér majd csak el. Ekkor válik érthetővé Ádám realistaszínház-koncepciója, mely szerint a jól megcsinált, „rendesen megcsinált”<sup>61</sup> színház a realista. Az Ádám-féle realizmus éppen a hatvanas évek ideológiai ballasztjai miatt látható homályosan, pedig

---

<sup>56</sup> NAGY J. 1957, 17.

<sup>57</sup> ÁDÁM Ottót idézi KOLTAI 1978, 72–73.

<sup>58</sup> „Ádám Ottó igen korán érzékelte, hogy az 1956-os forradalmat követő terror után, a konszolidáció korában a magyar társadalom lassan értékválságba kerül, s az emberi tisztesség mind kevésbé szerves a modern, érdekek vezérelte világban. Az előadásnak két pólusa volt. Egyfelől Gábor Miklós Bicska Maxija, aki határtalanul pimasz arisztokratizmussal, mindenkinek gőgös lekezelésével képviselte a romlottságot. Vele szemben a kolduskirály és felesége, Pécsi Sándor és Kiss Manyi alakításában, egészséges plebejus cinizmussal leplezte le a világ természetét. Ezért – Bicska Maxi vérforraló fölényességével szemben – még ők kellett, hogy rokonszenvesebbek legyenek, mert hiányzott belőlük, hogy más emberek fölé helyezték magukat.” FODOR Géza írása a Katona műsorfüzetében.

<sup>59</sup> „...az ő Szomorjya, Bródy Sándora pontosan felmutatta a magyar szecesszió költészetét, humorát, a szöveg zenéje kissé az abszurdokat is megidézte az ő rendezéseiben, mégis a szelíd nosztalgia, az éles drámai helyzetek gyöngéd elpuhítása, a zaklató pillanatok kerülése volt legfőbb jellemzője.” ASCHER 2013, 275.

<sup>60</sup> ÁDÁM 1972, 7.

<sup>61</sup> „A kísérletező színház azzal, hogy a játéktílus megújítását helyezi előtérbe, gyakran felszabadítja magát a *rendesen megcsinálni* kötelező parancsa alól. [...] A realizmus pusztá feladása az abszurdítás ürügyén, a groteszk ürügyén, az elidegenítés ürügyén, – (nota bene: ez az elidegenítés egyik legemésztetlenebb fogalmunk) – még semmi.” ÁDÁM 1972, 7.

mániákusan hangoztatja, mennyire fontos a saját kulturális közeg ismerete, a saját kontextus, a saját közösség értékeinek felismerése. Mindez sokkal látványosabb az avantgárd kezdeményezések kapcsán feltörő indulataiban,<sup>62</sup> s kevésbé látványos a szovjet import elutasításában, a magyar szecesszió újrajátszásában. Színházi elképzeléseit 1972-ben fogja össze egy, a kritikában megjelent írásában,<sup>63</sup> s ennek tézisei (jó pár interjújával kiegészítve) a következőképpen rekonstruálhatók:

1. A színház a közönségé, ráadásul a magyar közönségé. Ádám egyedül és határozottan képviseli ezt az álláspontot, s az államszocialista periódusban e szokatlan felismerésnek, legfőképp szokatlan hangoztatásnak hagyománytörténeti értéke van. A színház kísértetei,<sup>64</sup> (a magyar színház magyar kísértetei) leválaszthatatlanok az előadás jelenéről, s a közönség az egyik olyan „akusztikai tényező”,<sup>65</sup> mely örökségként hozza magával a színházba járás kultúráját.
2. A színház megrendít, de ezt pozitív példáival éri el. Ádám elutasítja mind Grotowski, mind Kantor, mind Ruszt és Halász általa ismerhetett munkáit, hiszen a „koncentrációs táborok borzalmainak” megmutatása holokausztgiccshez vezet, egykedvűséghez. Az állító, a pozitív minták azonban segíthetnek.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> „A mi esztétikai elemzéseinkből legjobban az hiányzik, hogy mi a különbség az itt és az amott között. Egy példa: rengeteget írnak nálunk azokról a baloldali darabokról, színházi kísérletekről, amelyek Nyugat-Európában, avantgárd színházakban, amatőr együtteseknél, sőt igazi színházakban is, sikert érnek el. Ezeknek egy része anarchista jellegű, más része konstruktívabb, azonban mindegyik egy meghatározott környezet számára készül, konkrét tartalommal. Amikor a *Hair* fiataljai eltépik a behívóikat és megtapossák az amerikai zászlót, amikor Peter Weiss darabjában egy adott összefüggésben láznak örültek, rabok vagy gyarmatok elnyomottai, amikor a Living Theater előadásain szétörik a nézőteret, amikor az amatőr diákelőadások szerte a világon általában láznak környezetük ellen, mondván: hogy mindaz, ami ezt elfáradt, elpuhult, begyöpösödött polgári világot felrázni képes, mindaz hasznos; mindaz, ami az establishmentet bombázza sokkoló színházával, az mind jó valamire – akkor nekünk itt tízszer és százszor meg kell gondolnunk, hogy jelentheti-e ugyanazt Magyarországon 1972-ben, mindannak összefüggésében, amit az elmúlt ötven év alatt átélünk, összefüggően azokkal a tudatképződményekkel, kondicionált reflexekkel, áthallásokkal, amelyek bennünk élnek. Nyilvánvaló, hogy nem jelentheti.” ÁDÁM 1972, 7.

<sup>63</sup> Peter Brook színházának második budapesti turnéja után.

<sup>64</sup> CARLSON 2001, 131–133.

<sup>65</sup> „...olyan előadásra kell törekedni, mely nem hagyja figyelmen kívül azt az akusztikai tényezőt, amelyet a magyar publikum jelent.” BÁNOS 1972, 27.

<sup>66</sup> „Nem hiszem, hogy például a koncentrációs táborok borzalmainak újra és újra való felelevenítése az emberek tudatában ma már sok eredménnyel jár. Ezeket az információkat bizonyos közömbös egykedvűség fogadja. Ezzel szemben egyetlen pozitív példa, amelyik a segítséget, a megmentés emberi magatartását ábrázolja, újra és újra megrendítő hatású lehet.” ÁDÁM 1972, 7.

3. A színház felelős intézmény. Mintát mutat, nem hibáztat.<sup>67</sup> Ez a pozícióértékelés viszi Ádámot Németh László felé, s ő és a Madách társulata lesz a némethi gondolatok drámai közvetítője.

4. A színház óhatatlanul konzervatív, mert megőrzi azokat az értékeket, melyek képesek átmenteni a humánusot.<sup>68</sup>

A fenti szempontok az 1965-ös *Koldusoperában* már láthatók. Ádám a Madách közönségének rendez Brechtet,<sup>69</sup> nem a szakmának, nem a Brecht-örökösöknek. A Berliner Ensemble vendégjátéka után pár hónappal a saját közönségét célozza meg bemutatóval. Egyrészt a társulat elismert, ámbar prózai színészei viszik az énekes szílamokat, nem hívnak vendégművészt a nagyobb hangigalitást és képzettséget kívánó szerepre sem. Másrészt Ádám a közös zenés játéknelv formájának az operettet hozza, mely nem egyszerűen garancia a sikerre, de az ismerős-otthonos atmoszféra kialakítására. Az előadás megrendít, s észleli a korabeli kritika,<sup>70</sup> hogy nem a szikárságával, hanem játékosságával, s nem az agitáció könyörtelen szárazságával, hanem az érvelés és meggyőzés eszközeivel gyakorol hatást. Az előadás felelős, mert megjeleníti, amit „a marxizmuson iskolázott brechti tekintet vesz észre a polgári valóságban”,<sup>71</sup> és megőrzi. A brechti technika és a sztanyiszlavszkiji metodika ötvözését filozófiai<sup>72</sup> mélységű színházi gyakorlatként fogadja a szakma.<sup>73</sup> Feltűnik mindezek következtében, hogy Ádám Ottó Brechtet az 1965-re még csak alakuló nemzeti Brecht-játszásról eltartva vitte színre.<sup>74</sup> Az

<sup>67</sup> „Gonoszak és ártalmasak például azok a drámák, amelyek elkésértik az embereket, anélkül, hogy segíteni tudnának rajtuk. Én nem szeretem, amikor színpadról orra vágják, megbüntetik a nézőt, és a világ minden bajáért a közönségre hárítják a felelősséget.” GÁCH 1972, 17.

<sup>68</sup> „Vállalom a konzervatív jelzőt, ha a szót igazi értelmében gondolják. Vagyis azt, hogy a konzerválás az igazi értékek megőrzését jelenti.” GÁCH 1972, 19.

<sup>69</sup> DERSI 1965.

<sup>70</sup> „Az előadást téren és időn kívüli tehát elvont mérce alá igazító szemlélet a hitelesítő szárazságot, a hideg bírálatot, a kemény szavú agitációt kéri számon. Ezeket a vonásokat valóban nem találjuk. Ám a célt, amit szolgálnak, örömmel látjuk megvalósulni a Madách Színház színpadán és nézőterén.” DERSI 1965.

<sup>71</sup> KÉRY 1965.

<sup>72</sup> „Filozófiai bohózat”. GÖRGEY 1965.

<sup>73</sup> „Hagyományos színpadi játékelemek vagyis a nem megszokottan brechti hatások egymásra kopírozásával mélye brechti hatást kelt. Ő ugyanis a brechti magatartást nem egyszerűen játékformákkal, hanem egy filozófiai állásponttal fejezi ki.” NAGY J. 1965, 8.

<sup>74</sup> „Tagadhatatlan, hogy ez az artisztikusan finom előadás nem azt a konokul kemény Brechtet állítja színpadra, amilyenhez szokva vagyunk.” MOLNÁR GÁL 1965b, 26.

elidegenítés eszközének a „vidám paródiát”<sup>75</sup> választotta, mely a burleszk, az ismétlés és a képi intertextus vegyített technikájával távolítja el a szöveget a színpadi jelentésétől. Ádám a némafilm burleszktechnikával karakterizálja a szerepeket. Polly, Maxi, mindegyik koldus és tolvaj egyenként is jól és alaposan kitalált némafilmfigura Buster Keaton mintára. A karakterek ekként sablonosak, s ugyan egy-egy társadalmi osztály karakterizációját hordják magukon, de a társadalmi közeg éppen annyira nem konkrét, mint ahogy az 1928-as első előadásnál nem volt az. Ádám Brechtje játék és humor, s meglepő módon legközelebb Robert Wilson 2008-as berlini *Dreigroschenjéhez* áll.<sup>76</sup>

Ádám a szöveget gond nélkül megállítja, megismételi, kihagyja, átszerkeszti, s ez nem egyszerűen az operett szabad adaptálásának hangulatát (atmoszféráját) csempészi a zenés előadásba, hanem a karakter és a megszólalás viszonyát is megzavarja.<sup>77</sup> A burleszkdarmaturgia a zárójelenetre szépen és dinamikusán felfutva elvezeti a nézőt a totális abszurdig. Amikor a királynő lovas futárja megjelenik a századik percben, akkor nem egyszerűen Tigris Brown, a rendőrfőnököt játszó Márkus László érkezik lovon, hanem egy bábfiguraként pózoló, a cirkuszi állatszelídítőt és a clownt jelmezével egyszerre megidéző karakter gördül be egy Caroussel-lovon. A zárójelenet túltolja a burleszket. Az előadás egészen átvonuló abszurd eltartás itt, az akasztófa előtt tobzódik az ötletekben: Gábor Miklós fintorog, ripacskodik, akár egy némafilmben látnánk, *Oh* és *Ah* röpköd körötte, Brown pedig, mint Ámor egy vígoperában, a fent említett Carousselen hozza a jó hírt. A brechti lezárást ekként finálévá avatják, hiszen ezzel a fergeteges komikus parádéval egyszerre mozgatják az operai fináléjának fenséges feloldozását, a vígoperák könnyed korálját, s térnek vissza a Weill-akkordokra akkor, amikor a tapsrend dzsesszes táncba fordul. A színészek itt ráadásul leveszik parókájukat, bajszukat (Márkus és Körmendy), maszk nélkül lépnek ki sokrétegű figurájukból.

Ádám rendezése saját közönségére és saját társulatára épít, így zenésebb, pontosabban instrumentálisan domináns produkciót hoznak létre. A Madách társulatában jól éneklő prózai színészek vannak, de Ádámnak dolgoznia kell a

---

<sup>75</sup> KÉRY 1965.

<sup>76</sup> Robert Wilson: *Drei Groschen-oper*, 2008. Berliner Ensemble.

<sup>77</sup> 1.21.nél Maxi és Luci jelent: „Luci, szeretném, ha neked köszönhetném az életemet. Mondd még egyszer.” Megismétlik, kétszer egymás után.

songok és az énekbeszéd összehangolásán. S olyan előadást teremt, melyben éppen az énekhangok prózai iskolázottsága okán tolja előtérbe a zenét, zenésőbb lesz a produkció. Az átdíszletezések indokolatlanul hosszú idején, a hosszú sötétben többet halljuk a zenei motívumokat.<sup>78</sup>

## Színészi játék

A *Koldusoperában* a szerepek többféle zenei zsánerben szólalnak meg,<sup>79</sup> korallt és concertós dalt, vígoperát, kabaret énekelnek, Weill zenedramaturgiája színészileg és hangilag felkészült játékost kíván. Ádám Ottó ezekkel a regiszterváltásokkal játszik. A harmincas évek korai hangosfilmjeinek szerepmondatai között pár színházi, naturalista pillanat töri meg a beszédet. Legtöbbször ezt Mac és Polly játssza, s miközben a szerepek rétegeit Brecht jelenetei fejtik fel előttünk, addig a színészek kifordulásainak ritmusa, kiszólásuk és játéktechnikai stílusváltásuk dinamikája újra összekeveri a naturalista átélést váró és az elidegenítő mutatást elfogadó nézőt. Maga a brechti egész is emlékezteti a nézőt a színházi helyzet szabályrendszerére, a színpad és a nézőtér közötti színészi valóság összetett értelmezésére, s a játék ezt az ontológiai kérdést parafrázálja: Melyik az igazi szerep? Mit ismerhetünk meg bárkiből, főleg, ha színpadon látjuk?<sup>80</sup> Ádám Ottó a prózai szövegek és a dalok között mindig beszédmódot vált; az előbbi két regisztert váltogat (munkanyelv és magánnyelv, tárgyilagos és érzelmes, igaz és hamis). Mac búcsúzik Pollytól, de a dalban emlékképként visszatér és énekel. A fény és a burleszk közösen közvetíti a beszéd szinteket.

Ádám Ottó színészei eljátszották, hogy Brecht darabjában a koldusok „utánozni próbálják a nagystíluséget, kísérlet, mely nem vezet eredményre”.<sup>81</sup> A nagystíluság arroganciáját Gábor Miklós flâneur-dendi játéka felmutatja, sikeres és összetett, ahogy a nagyúr pókhendiségét jelzi sétatálcáján nyugvó kéztartásában. Ádám Ottó

<sup>78</sup> Egy hír szerint Ilosvay Róbert éneкли. A. 1965.

<sup>79</sup> FARAGÓ 2006, 13.

<sup>80</sup> Ádám Ottó rendezésben (1965) például mindenki kifogásolja Pécsi Sándor Peacockjának „kedélyességét” és Kiss Manyi Peacocknéjának „túlélénk komikai” eszközeit. Ugyanakkor egyöntetűen dicsérik Psota Irén Pollyjának izzó indulatát és Gruséját (1961), amelyben „igyekezett minél maradéktalanabban kifejezésre juttatni a drámai alak lelki-érzelmi motivációját”. PAÁL 1960, 9.; RAJK A. 1960, 8. Vö.

<sup>81</sup> STREHLER 1967.

szereposztási bravúrja, Brecht ellenében, hogy a főszereplő nem egyszerűen szép,<sup>82</sup> de szépségéből éppen kiöregedő színész. Gábor Miklós öreg MacHeatht játszik, ekkor 46 éves, s az ágyban, amikor a feljelentéseket olvasná, a szemüvegét Polly adja a kezébe.

Pollyt Psota Irén fiatalnak játssza, tizenévesnek, bár már 36 éves ekkor. Polly mindig szalad, mozgása az előadásvégére rebbenő kamaszlányból megért és befutott üzletasszonnyá válik. A mozgás egyrészt időjelző ritmusfa, másrészt jellemző lakmuszpapír. Típeg, szinte végig lábujjhegyen, fejével is izgatottan játszik, gyorsan, emelten. A kritika egyenesen hozzá köti a magyarországi Brecht-játzás sikerét, hiszen Ádám Ottó 1961-es *Kaukázusija* után ismét ő találja meg az autentikusnak vélt brechti hangot.<sup>83</sup> Eszerint Psota „szinte természetes adottságként képes megállni a beleélésnek azon a fokán, amelyet Brecht ideálisnak tart”.<sup>84</sup> Ennek a megállításnak és továbblendítésnek iskolapéldája Psota nyitó songja, a *Kocsma Jenny dala*. Itt Polly szerepében a játékba belépés, az előadásba-lényegülés fázisait mutatja meg, a felkészülés és a kilépés aktusát téve egymás után. Így köti bravúrosan a technikailag sehova nem tartozó songot az előadás dramaturgiájához. Ádám így tesz rendet Brecht körül, így rakja össze a széttartó, sehova nem illő, ezért elidegenítőnek vélt mozzanatok. Ez a jelenet is igazolja az a brechti elgondolást, mely szerint a próba az igazi epikusság, hiszen látjuk, ahogy Polly próbál egy dalt, amit más helyett, más szerepébe bújva ad elő. „Minél jobban fog az előadás az effajta próbákhoz hasonlítani, annál jobban megközelítettük az epikus színházat.”<sup>85</sup>

Az előadás uralkodó alakítástechnikája a burleszké. A koldusok csapata adott, Ádám erre ráerősít Garas Dezső és Körmendy János alakjával, akik mint Stan és Pan játszanak egymással. Amikor sietségükben összeütköznek,<sup>86</sup> Körmendy pocakjáról lepattan a vékony Garas. Pofonok is csattannak látszólag, de a hangjuk távoli tenyerek felől érkezik (56.54-nél),<sup>87</sup> s folytathatjuk a sort Polly és Lucy (Psota

<sup>82</sup> „Brecht alacsony, köpcös, retekfejű figuráról beszél jegyzeteiben.” WALKÓ 1966.

<sup>83</sup> NAGY 1968, 290.

<sup>84</sup> NAGY 1968, 295.

<sup>85</sup> STREHLER 1967.

<sup>86</sup> A TV-felvételen: 1.46.13.

<sup>87</sup> A TV-felvételen: 56. 54 „Mátyás: Nem tudom, hogy ilyen nehéz időkben a női kéz, ugyebár, persze, nem akarok személyeskedni, nagyságos asszonyom... Polly: Jóval kezdesz ki, te, barom.” Itt tapsol Psota, Garas elhúzza a fejét, két kezével védi az arcát és felkiált: jaj.



és Vass Éva) kettősével a börtönben, akik egyforma stílusú ruhában, sminkben, teljesen felcserélhetőként játsszák túl szerepüket. A féltékenységi duett ebben az előadásban kifelé játszott képe a burleszk-némafilmes féltékenységnek, mindeközben Gábor Miklós Maxija a börtönkalitka rácsait mint nagybögőhúrokat pengeti a háttérben. A Madách egész társulata remek ebben a stílusban, Garas azonban a nagymestere. Kibeszél és megállít, övé a tér, mert bejátszva uralja. Fondorlatos alázatát, harcos ellenérzését, legyűrt indulatait lába, háta, gerince, nyaka rajzolja túl. A legnagyobb sikert a kritikák és a felvétel tanúsága szerint mégis Márkus László aratja sziszegő nevetésével. Nagy és kedvenc alakítás ez a macskamozgású kígyólkodás, kiismerhetetlen, mikor komoly Brown, mikor pojáca.<sup>88</sup> Márkus állandó tikje itt tehát a sziszegés, kézcsókoknál, minden fontos pillanatban, még az abgangját is erre építi fel, nyíltszíni tapsot is érdemel érte. Tigris Brown kígyót játszik,<sup>89</sup> de mindarra, hogy ez nem üres burleszkötlet, hanem játékdramaturgiai komponálás, azt az utolsó percekben értjük: a Szemiramisz-példáznál a királynő keblén melengetett kígyónak véli rendőrkapitányát, s ekkor az ekként már (igazi bulvárszínházi játéktechnikával) felkészített néző érti is: Tigris Brown tényleg áruló.

Az előadásban két, brechti értelemben is epikus alakítás jelenik meg. Kiss Manyi az első jelentben részeg. „Alkoholizmusa több, mint egyszerű humorforrás”,<sup>90</sup> összetett naturalista szerepértelmezés egy elidegenített játéktípus mélyén. Kiss Manyi a helyén van, nem azért, mert ő is kolozsvári, mint Ádám Ottó, hanem mert tapasztalt brechtiánus. Berlinben az Ensemble-ban tanult, Psotával Pártos *Courage mamájában* már játszottak együtt.

Az énektudást az 1965-ös kritikusok a brechti szerepértelmezés akadályának vélik, ez Pécsi Sándor alakításának megítélésekor egyértelmű. Minden kritika túl könnyűnek találja Pécsit, mert általános vélekedés, hogy a brechti dalok nem engednek az érzelmeknek, s ez legfőképp annál a színésznél egyértelmű, aki tud énekelni. Pécsi Sándor tud. Fergeteges, igazi táncos komikusi erővel viszi végig az előadást, abgangjai nyíltszíni tapsot is kapnak.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> A Színházművészeti Almanach is szentel neki egy elemzést. Barkós fotóval. Műbarkós kép, zseniális. Emlékezetes pillanatok rovat. Színházművészeti Almanach, 1966.

<sup>89</sup> A TV-felvételen: 1.25.47.

<sup>90</sup> GÖRGEY 1965.

<sup>91</sup> A TV-felvételen: 1.37.10.

## Színházi látvány és hangzás

A Madách 1965-ben főként prózai színházként működik, s ugyan már négy éve a körúti épületben játszanak, a Nagymező utcához közeli geo- és kultúrpolitikai pozíció ellenére zenés színházi karakterüket nem erősítik. Weill zenéjét megszólaltatni éppen ezért technikai kihívás, a „csúnya hangszerelés”<sup>92</sup> vagy jártasságot igényel kortárs zenében, vagy fergeteges színészi tudást. Ádám Ottó rendezését Blum Tamás karvezetőként is támogatja, így az egyik legképzettebb zenei vezető ellensúlyozza a prózai színházi gyakorlatból adódó hiányokat. Az előadás zenei milyenségét a korabeli beszámolók nem észlelik, ebből következtethetünk a zenei megszólalás békés és harmonikus karakterére is, de a korszak ismeretében leginkább arra, hogy a zenekritikai észlelés az Operaházon kívüli zenés színházi eseményeket egyszerűen nem hallotta zenének. Blum Tamás zenei vezetése, amennyire a felvételtől rekonstruálható, a zenei ismétlésekkel ellensúlyozta a dramaturgiai húzásokat. Jelenetváltásnál a sötétek alatt a domináns melódiákat játssza a zenekar, s ezzel visszahozta az átdíszletezés mint cezúra hagyományát. Főként, hogy többször nem díszleteznek át semmit, szinte nincs is mit, mert itt egy „lemeztelenített, csupasz falaival éktelenkedő színpad”<sup>93</sup> fogadja a nézőt. Makai Péter tere olyan, mintha a színház raktárába lépnénk: bútorraktár, leginkább kellékraktár a nyitó kép, egy óriási feszület (jelzetten kellékként) támaszkodik a falnak jobbra hátul. Az előadás építkezése a börtönjelentre koncentrál, amikor mindent eltüntetve csak a börtönrácsok maradnak tértagoló elemként a színpadon. A rácsok dupla sora és az árnyékuk vetülete konstruktivista közeget állít a jelenetek mögé, Makai itt megidézi az 1958-as ódrys színpadkép hasonló megoldását.<sup>94</sup> A kellékek dominálnak az előadásban,<sup>95</sup> nem díszletek, hanem eszközök, mint Brechtnél: például az első képben látható hintalovon jön be majd a végén Tigris Brown diadalmasan.<sup>96</sup>

<sup>92</sup> „...élveztem Weill »csúnya« hangszerelését, amely éppoly loncsos, repedtsarkú, közönséges, egyszersmind elegáns, mint darabban játszó személyek viselkedése.” PETROVICS 1994, 42.

<sup>93</sup> Népszava hír, 1966. január 1.

<sup>94</sup> Rajkai György díszlettervéről fotó megjelent: *Magyar Ifjúság*, 1958. március 15.

<sup>95</sup> MOLNÁR GÁL 1965c.

<sup>96</sup> NAGY J. 1965, 8.

Ez a fehér és világos kellékraktár, valamint az üres tér kiemeli Mialkovszky Erzsébet kifestőkönyvszerű színeit. Bár az előadás hatástörténeti felületét domináló TV-felvétel fekete-fehér színe lassan átírja az emlékeket, a „telekitéri giccs”<sup>97</sup> kavalkádját alig látják a Brechtet 1965-ben nézők. Pár fotó mégis őrzi a rózsaszínek, sárgák, szinte neonzöldek kizökkentő brutalitását. A kritika a sminkről és a parókákról, az álszakáll és vendéghaj-dömpingről sem ír, pedig a maszk és a játék művisége, az arcfestés és hajkompozíciók, a mozgás és gesztusrend mind a harmincas évek revüfilmjei felé noszogatja az értelmezést. A revükaraktert a songvilágítás is megtámogatja, hogy a valóságértés folyamata a látvány realitása helyett a gondolatkonstrukciók felé törekedjen.

### Az előadás hatástörténete

Ádám Ottó tiszta szavakkal és tiszta ideákkal csinál színházat. A kortársak ezért szépek nevezték el színházát,<sup>98</sup> s a *Koldusopera* harsány-rikító színeiben, éles fényeiben, kép-arányaiban feltétlen szép. Pedig nem elsősorban az esztétikai, hanem az ideológiai szépség, a nyelvi és gondolati tisztaság Ádám védjegye, mert tiszta, világos előadások és gondolatok rendjét hozza a magyar színházi kultúrába. 1955-ben, pályája elején, vidéki színházi főrendezőként összeírta azokat a szavakat, melyek akadályozzák a közös beszédet a színházi munkában. Ezek közül a leghasználtabbak: az öncélú, a formalista, az álprobléma, az álkonfliktus, a hatáskeltő, s manifesztumában<sup>99</sup> nem a nyelvész pontossága, hanem az elemző bátorsága kiemelkedő. Párbeszédet, beszélgetést kezdeményez, nem harcot, nem kirekesztést.

Ádám Ottó a második háború utáni lehetőségek közül nem a győztes, nem a kommunista, de nem is harcos ellenálló diskurzusába lépve a túlélés óhatatlanul szentimentálisabb, kevésbé látványos, de így is elég összetett lehetőségeit formázza színházi előadássá. Életműve egésze így a hangos, politikai színházi beszéd felől kap megvilágítást, mely láthatóvá teszi az életmű stabil egészét (ez a Madách Színház koncepciója), és elfedi az egyes előadások kísérletező állításait. Ádám

---

<sup>97</sup> WALKÓ 1966.

<sup>98</sup> KOLTAI 1978, 53–124.

<sup>99</sup> ÁDÁM 1955, 789–792.

1956-ban lép vissza a Madáchba, s 1989-ben lép ki önként onnan: a magyarországi történelem látványos politikai cezúrai keretezik szakmai pályáját. Nem halt bele az államszocialista színházi gyakorlatba, de rendezőként és igazgatóként nem is akarta túlélni. Pályájának megértéséhez itt különösen eredményes az egyes előadások elemzésére fókuszáló metodika.

A budapesti színházak repertóriuma, az államszocialista kultúratámogatás időszakában, három olyan színházat mutat, mely a nemzeti színjátszás ideológiai irányelveinek olyannyira megfelel, hogy műsorpolitikájával szinte elő is írja. Budapesten három színház játszik kiemelten magyar klasszikusokat, szovjet drámairodalmat és törekszik a kortársi magyar dráma megteremtésére: a Nemzeti, a Víg és a Madách. Míg azonban a Nemzeti százhusz éves hatalmi emlékezetének és politikai gyakorlatának minden felelősségével és harcával korlátozza Major Tamást, hol igazgatóként, hol főrendezőként támaszkodva rá, addig két körúti (Lenin boulevard) színházban, Várkonyi Zoltán Vígsházában, Ádám Ottó Madáchában, a stabil társulat és stabilizált értékrend különös nemzeti játékkendet hoz létre.

A Madách sok tekintetben a második Nemzeti, hiszen a „szabálytalan, diszharmonikus, kócos és politikus színházzal szemben [...], amelyet itthon [...] leginkább Major Tamás képvisel”,<sup>100</sup> kiszámítható, állandó, folyamatos nyelven beszél állandó közönségének. A három színház harca a bemutatandó jogokért, a drámaírókért, a színészekért hol erőteljesebben, hol gyengébben észleltő a szaksajtó nyilvánosságában, azonban a levéltári és archívumi dokumentáció, a memoárok és interjúk tucatjai az élő emlékezetben nem is tudna eltérni ettől a hármastól. A hatalmi beszéd történeté írta a Nemzeti és Major harcos narratíváját, ugyanakkor a francia népszínházi eszmét előtérbe helyező Várkonyi, a megfigyelésben sűrűsödő jelenlétet esztétikai széppé formáló Ádám történeti helye és színházi gyakorlata kezdi referenciáit veszteni.

Minderre egy 2006 és 2013 között gomolygó vita mutatott rá, mely egy négy évtizeddel korábbi eseményt botránynak tételezve újraértelmezte a színház és a hatalom viszonyából következő esztétikai és ideológiai felelősséget. 1970-ben<sup>101</sup> az Ódryn egy Békés András-osztály vizsgaelőadásáról Ádám Ottó, a színházi főtanszak vezetője kivonult. Ez a kivonulás változtatta a közösség emlékezetében a

<sup>100</sup> KOLTAI 1978, 54.

<sup>101</sup> A visszaemlékezések 1969-et említenek következetesen, Kelemen Kristóf kutatása szerint azonban a dátum csakis 1970. lehet. KELEMEN [philther–Békés].

vizsgatöredéket előadássá, s ez a mozzanat emelte különös módon vissza Ádám Ottót a színházi szakmai beszédbe. Történészként is ez a Jeles András provokálta különös emlékrekonstrukció érdekel, s rajta keresztül a vita tárgya: Ádám Ottó művészete.

2006-ban Ádám egyik színésztanítványának, Fenyő Ervinnek és 2013-ban egykori segédrendezőjének, Ascher Tamásnak eltérő emlékei felidéznek és újraértékelik Ádám Ottó színházának esztétikai tapasztalatát. Az emlékezést Jeles András<sup>102</sup> indítja már 1997-ben, meglehetősen izgalmasan, hiszen fiktív színházi előadást kanyarít egy Handke-darab ódrys bemutatója köré. Jeles víziójában a *Közönséggyalázás* nem botrány, hanem színházi forradalom, melynek során az iskola vezetői ugyan eltávoznak az előadásról, de a tanári tiltás ellenére a növendékek a színpadon folytatják Handke mondataival a szituációt. Jeles emlékeiben ekként alakul a nézők, főiskolás társak, kollégák, barátok részvételével valósággá a művészeti esemény. Jeles szakmán kívüli pozícióját, a megszólalásnak helyt adó *Beszélő* folyóirat státuszát is mutatja, hogy 1997-es írására nincs reakció. Amikor Fenyő Ervin írására reagálva Jeles András másodszor is megjelenteti saját értelmezését,<sup>103</sup> mely szerint igazi színházat láttak akkor, bár nem éppen a színpadon s nem a szocialista művészeti képzésnek megfelelően, ismét csend sűrűsödik a mondatai köré. S csak 2013-ban, Ádám halála után pár évvel, egy új fórum, a Facebook szűk, barátokat ölelő közege tudja megkarcolni e kulturális neurózis<sup>104</sup> területét, s ezen a karcon a beszéd ki-kiszökik a nyilvánosság tereibe is. Ádám Ottó emlékeztet, életében nem, de halála után pár évvel ez a vita helyezi ismét a képzés és az alkotás előterébe.

Jeles úgy fogalmazott, hogy „ahol színész, szöveg és közönség ehhez fogható drámai szituációba keveredik, ott nemhogy egy valamilyen előadás, de, minden bizonnyal, maga a Színház van jelen”.<sup>105</sup> Ezekhez a mondatokhoz társítható Kelemen Kristóf dramaturg-rendező színházi előadása,<sup>106</sup> mely elkezdte feldolgozni

---

<sup>102</sup> „És azért is beszélek a személyi- hatalmi érdekeltségről, mert ennek nyomán itt a Dunatájban egy egészen különleges képződmény keletkezett: a *tekintély alapján gyakorolt művészet*. Tessék csak meggondolni és mellre szívni: nem a tehetség, nem az invenció, hanem a hatalmi pozíció nyomja rá bélyegét a színházi próbafolyamatra! (szünet) Igen, ettől van az úgynevezett »magyar színházi stílus!«...” JELES 1997.

<sup>103</sup> JELES 2006, 35.

<sup>104</sup> BÁN 2016, 55.

<sup>105</sup> JELES 2006, 35.

<sup>106</sup> KELEMEN [philther–Békés].

az 1970-es eseményt, s ezzel sok minden más mellett Ádám Ottóról, egy kisebb emlékezőközösség feltárhatatlan összetettségéről, magáról a színházi emlékezet bonyolult jelenségéről nyílik lehetőségünk szót ejteni.

Az Ódry lassan legemlékezetesebb vizsgálja tehát egyetlen emlékezőnél, Jeles Andrásnál válik befejezett színházi előadássá, ráadásul egy későbbi, 1973-as szegedi egyetemi színpadi forradalmi lázadást vetítve Békés András osztályára. A többi emlékező megállítja az eseményeket Ádám kivonulásánál, páran, köztük Ascher Tamás ráadásul Nádasdyra, Várkonyira osztja az első vonuló szerepét. S ugyan izgalmas kutatni, ki, mikor, melyik mondatnál merre lépett, ki vitte a zakóját a kezében, ki a vállán, vitathatatlan, hogy a leírt képekből felsejlő emlékezet szép árnyalatokat rajzol a múltbéli viszonyokra. Mégis egyértelmű ennyi idő után: a hatalmi és civil pozíciók, a státuszok és függőségek értelmeződnek az emlékekben. Ádám Ottó okozta, feltehetően pozíciójának és magánérzelmeinek váratlan és bírhatatlan összekeveredéséből kifolyólag, az Ódry vizsgatörténetének ezt az emlékezetes botrányát. Ádám Ottó felállt Handke *Közönséggyalázás* című drámájának előadásán, és kiment. A főtanszakvezetői kimenés kivonulás lett, azonnal szimbolikus térbe rendezte először csak az Ódryt, majd az eseményt megőrző emlékezetet is. Ádám Ottó magánemberként állt fel, mert az embert rázta meg a feléje, a néző felé irányuló agresszió, s a színháznak ezt az agresszív formáját tűrhetetlennek találta. De Ádám Ottót, a főtanárt látták felállni a főiskola terében a kollégák és a tanítványok, hiszen 1970-ben ez, a pozícióból fakadó domináns és kizárólagos jelenlét, általános gyakorlatként működött.<sup>107</sup> Ez a kulturális neurózis, mely nemcsak 1970-ben, de még 1997-ben is csenddé olvad, mélységesen elnyeli mindazt, amiről ezzel a reakciójával maga Ádám Ottó is beszélni próbált. Miként a háborút és a holokausztot túlélők első generációja,<sup>108</sup> Ádám Ottó is újat, szépet, erőset és biztosat épít, egész fiatalkora, teljes színházrendezői pályája a stabil, pozitív, renddé formálódó állításokat tekinti művészeknek. 1983-ben egy Földes Annának adott *Nők Lapja*-interjúban mellékesen említi,<sup>109</sup> hogy Szondi Lipóttól Bergen-Belsenben tanult a közösségi dinamikáról, ezért akart szondysta pszichiáter lenni, majd lett végül színházi ember.

---

<sup>107</sup> KALMÁR 2014, 274–275.

<sup>108</sup> Azóta ezt a generációt, a gyerekként, kamaszként túlélőket Susan Suleiman nyomán 1,5 generációnak nevezi az irodalom. A traumafeldolgozási folyamatról lásd SULEIMAN 2016.

<sup>109</sup> FÖLDES 1983, 8.

Bergen-Belsenben, a lágerben ismerkedtem meg Szondy Lipóttal. Ő, hogy társai életenergiáit ébren tartsa, valóságos Szondy-szemináriumot tartott a barakk mögött a földön törökülésben. Ennek hatására lettem én is – tizenhat évesen – elkötelezett szondysta. Azzal az eltökéltszándékkal érkeztem haza, hogy érettségi után pszichológiával fogok foglalkozni.

Ádám Ottó holokauszt-túlélő, „a konszolidáció nyugalma”<sup>110</sup> minden elé helyezi, a szépet és a rendet látja, de a traumákat színpadra állító kísérleteket, Grotowskit, Handkét, a teljes magyar avantgárdot, nem bírta nézni.<sup>111</sup> Nem bírta feldolgozni. Nem akarta. Ezért kilépett az ódrys térből. A visszaemlékezést, a múlthoz mint feldolgozandó hagyományhoz fordulók közül egyedül Jeles András érti világosan, hogy „persze nevetséges, de így kell mondanom (alig van bátorságom leírni): *az idők mélyén, a mitikus kezdetek homályában éreztem magam*”.<sup>112</sup> Jeles emlékezik a szép színházra, mely mellett a nem szép is létrejön. S ez az 1997-es emlékfeltöréstette lehetővé, hogy húsz évre rá Kelemen Kristóf megjelölje az SZFE szétázott irattári archívumában azt a jegyzőkönyvet, mely rögzíti Ádám Ottó nem publikus mondatait is:

A tegnap bemutatott III. osztály anyagát, a »Közönséggyalázást« nem tartom jó anyagnak. Sem világnézetileg, sem nézőileg, sem emberileg nem fogadom el. Én ösztönösen viselkedtem, amikor tegnap felálltam és kimentem a vizsgáról. Ha most az időt visszapergethetném, még egyszer megismételve a szituációt, akkor megállítanám a jelenetet, félbeszakítanám, és ott rögtön a gyerekeknek elmondanám, hogy ez miért rossz. Ez sajnos tegnap nem jutott eszembe, de talán ez lett volna a helyes megoldás. Így csak a magam személyében jeleztem azt, hogy nem tudok vele egyetérteni.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> „A holokauszt-túlélő nyilvánvalóan tudta értékelni a konszolidáció nyugalma, s azt a némiképp hermetikus, ám az alkotásra serkentő légkört, ami a Madách falai közt kialakult, helyesebben – amit a Madách számára kiküzdött. Nem csinált másként gondolkodó színházat, de gondolkodó színházat annál inkább, amit a legjobban talán rendezői életművének Németh László-produkciói igazolhatnak.” LÁSZLÓ 2010.

<sup>111</sup> „Konzervatívizmusa világos, koherens, a magyar színházkultúrában szervesen gyökerező álláspont volt. Az ő Szomorjya, Bródy Sándora pontosan felmutatta a magyar szecesszió költészetét, humorát, a szöveg zenéje kissé az abszurdokat is megidézte az ő rendezéseiben, mégis a szelíd nosztalgia, az éles drámai helyzetek gyöngéd elpuhítása, a zaklató pillanatok kerülése volt legfőbb jellemzője.” ASCHER 2013, 275.

<sup>112</sup> JELES 2006, 35.

<sup>113</sup> Színház- és Filmművészeti Főiskola, Színházi Főtanszak jegyzőkönyve az 1970. január 30-án megtartott értekezletről (SZFE Irattár).

A megtalált mondatok a történeti kutatásból feltáruló különös tapasztalati élmény mentén Ádám Ottó 1965-ös, vagyis a főiskolai *Drámai eseményeket*<sup>114</sup> öt évvel megelőző előadását is összetett horizontba állítja.

---

<sup>114</sup> Ascher szövegének címében játékosan megidézi Jeles 1985-ös, ezzel a címmel játszott, kultikussá vált előadását. Jeles 1997-es szövegének ismeretében Ascher játékossága is több retorikai alakzatnál: elfogadja Jeles állítását, hogy az Ódryn éppen a kivonulás okán jött létre színházi esemény. ASCHER 2013, 275.



## Major Tamás: *Szörnyeteg*, 1966

Az előadás az új-ideiglenes helyére költöző Nemzeti Színház egyik nyitódarabja, egyben az 1837-ben indult, magyar nemzeti színházazs ideaalakító folyamatnak a zárata. Az előadás a költözés körüli állapotokkal modellezi, hogyan semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszméje, miként szűnik meg könnyedén a fizikai térrel együtt az emlékezeti tér is. A *Szörnyeteg* leginkább kulturális kontextusának összetettsége, mintsem saját művészi ereje okán hagy emlénytomot színháztörténetünkben.

**Cím:** Szörnyeteg

**A bemutató dátuma:** 1966. szeptember 30.

**A bemutató helyszíne:** Nemzeti Színház Katona József Színháza

**Rendező:** Major Tamás

**Szerző:** Németh László

**Díszlet- (maszk-, báb-, fény-), jelmeztervező:** Bakó József, Vágó Nelly

**Társulat:** Nemzeti Színház

**Színészek:** Básti Lajos (Sárkány Béla, professzor), Töröcsik Mari (Jancsó Amál, a professzor második felesége), Szokolay Ottó (Hidvégi Egon, adjunktus, a professzor veje), Berek Katalin (Márta, Hidvégi felesége), Konrád Antal (Lóri, a professzor fia), Major Tamás (Boronkai, államtitkár), Sinkó László (Károlyházi Ernő, adjunktus), Balázs Samu (Bodnár, néprajz-professzor), Verebély Iván (Kukaczi úr), Dániel Vali (Biri), Sugár Lajos (Szkopál bácsi).

### Színházkulturális kontextus

A Nemzeti Színház Katona József színházbeli bemutatója egy nappal megelőzte a Nemzeti új terének és új évadának megnyitását a Hevesi Sándor (akkor még Izabella) téren. A régi, a Blaha Lujza téren álló népszínházi épületet 1965 márciusában berobbantották, a Nemzeti szimbolikus terének elvesztése együtt járt a szimbolikus hatalmat jelentő igazgatói poszt gyengülésével. Majort 1962-ben

Meruk Vilmos<sup>1</sup> váltotta, aki 1964-ben egészségi állapotára hivatkozva lemondott, s helyére Both Bélát nevezték ki, a Madách addigi igazgatóját. Both Béla sok tekintetben Major sors-, harc- és elvtársa, a háború utáni színházi ötös bizottság<sup>2</sup> tagjaként közös színházesztétikát fogalmaztak meg a nemzeti nagy dramatikus irodalom és a kortárs irodalmi jelenlét ötvözéséről. Both mutatta be a háború után először a *Tragédiát*, a Madách Színházat pedig a hatvanas évek elejétől egy nemzeti színházhoz méltó repertoárral és társulattal vitte szakmai és közönségsikerre. Both innen vállalta a terét, egységes társulatát, egységes művészi koncepcióját egyaránt elvesztett, ekkor már csak nevében Nemzeti vezetését.

A társulat felállítását, pozíciójának újrafogalmazását nehezítette, hogy két teljes évadot játszottak végig a volt Rádiusz moziban arra várva,<sup>3</sup> hogy elkészüljön az ideiglenesnek szánt Hevesi Sándor téri épület. Ennél a két évadnál semmi sem modellezi jobban, miként semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszmeisége, miként szűnik meg könnyedén a fizikai hellyel az emlékezeti hely. Az 1966-os évadot mindkét játszóhelyen Major-rendezéssel kezdik, s Major mindkét rendezésben szimbolikus szerepet is magára oszt. A *Tragédiában* Major az Úr hangja, a *Szörnyetegben* ő az a tudós, aki tudományos kutatásait feladva államtitkárként vállal politikai szerepet.<sup>4</sup> Két szikár, szövegelemző, sokértelmű olvasatot felkínáló előadás nyitja az 1966–67-es évadot.

## Dramaturgia

Németh László a Nemzeti írója,<sup>5</sup> ez a színház a természetes közege, társalgási színműveinek élő játékot kínáló tere. Itt mutatták be 1938-ban első, *Villámfénynél* című drámáját annak a Németh Antal rendezésében, akinek a magyar dramatikus

<sup>1</sup> Meruk 1962-ben a Művelődési Minisztérium Színházi és Zenei főigazgatóságának vezetői posztjáról került a Nemzetibe, hogy rendet tegyen a 125. évfordulóját ünnepelni hivatott intézményben.

<sup>2</sup> Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, Oláh Gusztáv, Várkonyi Zoltán alkotta azt a háború utáni csapatot, mely felelős volt a színházi élet beindításáért. Gobbin kívül mindenki színházi vezetői szerepet is kapott. GOBBI 1984, 199–208.

<sup>3</sup> VI. Kerület, Nagymező utca 22–24. A pesti Broadway igazi zenés szórakoztató közege. Lásd KERÉNYI 1987, 145.

<sup>4</sup> Major ezekben az években országgyűlési képviselő, második ciklusában 1958–1971 között.

<sup>5</sup> Hétvége. Rádióműsor Majorral 1967. január 16. 21 óra. OSZMI, Dokumentumtár, Szörnyeteg-dosszié.

irodalom felfedezése, inspirálása illeszkedett igazgatói programjához. Németh László itt, Móricz Zsigmond, Herczeg Ferenc, Zilahy Lajos, Gárdonyi Géza mellett az igazgató játékmesteri vagy rendezői irányítsa alatt sajátította el a társulatra, térre, színházi dialógusra írás, vagyis a drámaírás alapjait.<sup>6</sup> Németh László második, talán visszafogottabb, de intellektuálisan elemző élményt, s ennél lényegesebb: állandó színházi jelenlétet, a dramatikus javításokra mindig lehetőségeket kínáló korszakát Major igazgatásához köthetjük. Major és a fiatal magyar népi demokrácia programjában a kezdeti években Illyés, Déry, Karinthy Ferenc mellett szerepelt Németh drámaíróként, s mivel nem fogadta el Major alapvetését, miszerint a „dráma nem irodalom”,<sup>7</sup> sokat és sokszor dolgozott művei átírásával. Németh darbjait a hatvanas években vagy Major rendezte vagy főszerepet játszott benne,<sup>8</sup> így Németh helyzetértelmezése, társadalmi credója, harmadik utas gondolatai Major Tamáson és a nemzeti kisrealista fogalmazás lehetőségein keresztül jutottak el a legszélesebb befogadói közeghez.

Hangsúlyozni kell, hogy az események váratlanul történelemmé kifeszülő hálójában jelentősebb szerephez jut az 1956. október 20-án bemutatott *Galilei* Gellért Endre rendezésében,<sup>9</sup> mint az öt évvel későbbi *Két Bolyai* Várkonyi koncepciójában, de Major Tamás igazgatói súlya, felelősége és döntése, hogy Németh, kezdetben Illyés helyett, majd mellett, végig marad a Nemzeti írója. Szövevényes a tiltás és az engedélyezés folyamatrendje, hiszen Illyés drámáinak színpadra jutását pár évre szinte akadályozta, hogy Aczél György a *Malom a Sédén* című Illyés-műben úgy látta:

Nyílt titok, hogy a főszereplőben, Kálmán Tanár úrban *Németh László apoteózisát* igyekszik az író megteremteni. *A magyar középosztályú* (sic!) *értelmiséget akarja felmenteni az elmaradt antifasiszta harc felelősségének kérdésében.* [...] Ezzel a történelemszemlélettel egyetérteni nem lehet, ez a gondolat enyhén szólva ellentmond a valóságnak.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> A VII. Gergely és a Papucshős, 1939. és Abonyi Tivadar: *Cseresznyés*, 1942.

<sup>7</sup> KOCSIS L. 1987, 74.

<sup>8</sup> Megrendezte *Az utazást* (1962), a *Szörnyeteget* (1966), címszerepet játszott a Bodnár Sándor rendezte *II. Józsefben* (1964), nagy szerepet Bodnár *Széchenyijében* (1968). Csak Várkonyi Zoltán (1961) és Vadász Ilona (1964) rendezéseiben nincs benne.

<sup>9</sup> BESSENYEI OH.

<sup>10</sup> Aczél György feljegyzése az Agitációs és Propaganda Bizottság részére Illyés Gyula drámáinak színházi bemutatathatóságáról, 1963. október 10. Közzéteszi: IMRE–RING 2010, 119. (Kiemelések az eredetiben.)

A Nemzeti azonban már valóságként beszéli Németh nyelvét. Töröcsik Mari 1965-ben a *Villámfényélt* játssza, Básti a *Két Bolyait* kétszáz alkalommal címszerepelte, Major egyenesen a *II. József* címszerepét vitte. Németh László a legtöbbet játszott kortárs szerző a magyar színházi életben, az 1966–67-es évadban három drámája megy párhuzamosan.<sup>11</sup> A színházi szakma erősen rögzíti legendáriumában, hogy Németh Lászlót tucatnyi dráma megírása után sem érdekelte a színház műfaja. A színházi alkotástól messze, XIX. század eleji írói pozícióban fogalmazott, s igen nehezeire esett együttműködni a rendezővel, a dramaturggal. Ez a „gondolatokat termeltem és tolmácsoltam”<sup>12</sup> hitvallás a színházi kommunikációban folyamatos együttműködést kíván – vagy a szöveg elengedését. Németh erre a második álláspontra csak a *Galileit* végül is létrehozó nehéz évek után jutott.

A *Galileit* felkérésre írta,<sup>13</sup> kései bemutatása az államszocialista hatalmi viszonyok közepette létrejövő színházi alkotások megszokott, sőt állandó története. Felkérés, engedélyeztetés, megírás, egyeztetés, újraírás körforgása felőrölte Németh egészségét. A *Galilei* után minden fórumon hangoztatja, hogy hipertómiáját köszönheti ennek a bemutatónak. Magára hagyta a szöveg, a színház és minden barátja.<sup>14</sup> Tény, hogy Németh László a dramaturgia kérésére sokat változtatott a dialógusokon, a szereplők belépőin, az egész struktúrán, kényelmetlenül, értetlenkedve.<sup>15</sup> A *Galilei* bemutatástörténetének szomorú sajátossága, hogy a

---

<sup>11</sup> FÖLDES 1966.

<sup>12</sup> NÉMETH (1956) 1989, 258.

<sup>13</sup> „1952 tavaszán a főideológus: Révai József [...] azt kérdezte: nem volna-e kedvem eredetét is írni? Néhány nap múlva a Nemzeti Színház dramaturgia keresett föl, megtárgyalni, mi lehetne az az eredeti. Nem a mondanivalóimra, a lehetőségekre gondolva latolgattuk, mi az, ami... megírható. Így dobódott fel a szó: felfedező. De ki? Galilei például... történetét mint tanár ismertem meg... A drámát fordításaim miatt azonban csak 1953 tavaszán írhattam meg [...]. De a Rákosi-kormány s vele Révai épp aznap mondott le, amikor a kéziratot postára adtuk; így aztán még csak választ sem kaptam rá soha.” NÉMETH 1969.

<sup>14</sup> „Maga a dráma azonban [...] dolgozott s csinálta körülöttem a másik drámát, a Galileiétől nem egészen elütött. A színházról a mű előttem ismeretlen fórumokhoz került, amelyek visszaadni nem akarták, elfogadni még kevésbé, hanem új és új módosító javaslatokkal tölték ki az elhatározást [...]. Ugyanakkor egy másik front is alakult mögöttem; író barátaim, akik a darabról csak azt tudták, hogy Galileiről szól, s megtörtéltetésére áll a gyújtópontjában, azt kezdték hajtogatni, hogy kommunista megrendelésre antiklerikális darabot írtam, a földön levő egyházat tiprom; én, aki az előző rendszerben VII. Gergelyt magasztaltam.” NÉMETH 1969.

<sup>15</sup> „54 őszén a Nemzeti igazgatója újra megpróbálta műsorra tűzni [a darabot], hogy egy új politikai hullám megint lesöpörje. 55 elején a *Csillag* szerkesztője vállalta végre a kiadás kockázatát [...]. A barátok, akik a betegségbe hajszoltak miatta, persze nem voltak sehol, sőt most mindenki az ÁVH ellen írt pamfletként olvasta. Az írók és művészek nyilatkozatába is belékerült, a párt főtitkára külön kihallgatáson okolta meg: miért nem

drámát mégsem esztétikai értéke, hanem bemutatójának ideje, 1956. október 20. tette emlékezetessé. „A harmadik előadás szüneteiben az utcai harcok híreit hozták be a színházba a nézők.”<sup>16</sup>

1957-ben Németh László Kossuth-díjat kap,<sup>17</sup> s ugyan nem megy el az ünnepségre átvenni a legnagyobb állami kitüntetést Kádár friss rezsimétől, mégsem egyszerűen ez, a betegsége hivatkozva meglépett performatív aktus áll nemzeti csöndje mögött. Major Tamás megfogalmazása szerint „Németh László *Galileijét* nem lehetett folytatni, azt játszottuk ötvenhatban. Szándékával ellentétes hatásokat, nyíltszíni tapsokat váltott ki, és ezeket az író sem helyeselte.”<sup>18</sup>

Németh csöndjének az oka maguk a nézők, maga az élő színházi kommunikáció, melyet Németh nem ért, melynek Major azonban rétor. A nézők helyezték a *Galilei* előadását a színházi emlékezetben abba a halmazba, melybe a bátor, szókimondó, a rendszerrel szembenező előadások kerültek: a betiltottak közé. Pedig a *Galileit* 1957-ben „még több mint százszor adták.”<sup>19</sup>

Németh László a *Galileit* és a *Szörnyeteget* a „védekezés drámáinak” nevezi,<sup>20</sup> az utóbbi az árulás témáját járta körbe 1953-ban,<sup>21</sup> Major pedig az árulás-vád témájaként használja fel 1966-ban. Ekkor Németh már „tanyán élő, nagybeteg emberként” utal önmagára,<sup>22</sup> az „emelkedő nemzet”-ről vallott lelkesült gondolatai már a proscéniumon sem hangoznak igaznak.<sup>23</sup>

A *Szörnyeteg* tézisdráma és kulcsdráma, a társalgási színmű sablondramaturgiájával.<sup>24</sup> Németh az 1930-as évek végi nemzeti bemutatókból a

engedheti meg a bemutatást. Újabb egy évbe telt, amíg 1956. október 20-án bemutatták.” NÉMETH 1969.

<sup>16</sup> NÉMETH 1969.

<sup>17</sup> „Németh László 1943-ban megbocsáthatatlan aljasságokat beszélt Szárszón, aztán az MSZMP megjutalmazta, azaz zsarolta is ezzel: 1957-ben, elég kínos időpontban kapott Kossuth-díjat.” GYÖRGY 2014, 276.

<sup>18</sup> KOCSIS L. 1987, 84.

<sup>19</sup> NÉMETH 1969.

<sup>20</sup> NÉMETH 1969.

<sup>21</sup> „Az árulás-vád megfejtése átvisz a másik drámába: a *Szörnyeteg*-be.” NÉMETH 1969.

<sup>22</sup> MTVA felvétele az író honlapján: <http://www.nemethlaszlo.eu/film.html>.

<sup>23</sup> NÉMETH (1956) 1989, 235–237.

<sup>24</sup> „Mi az oka, hogy egy ember, aki kapcsolatokban lélegzett, barátság, szerelem, apaság, mester-tanítványi viszony gyökereivel akart az életbe kapaszkodni, java erejében elmagányosodik, mint alkotó hamvába hal, ahogy a többiek érzik és gúnyolják: szörnyeteg lett... A történet: a professzor előadásaira betévedt vegytan hallgató... fölfedezi őt, megérzi, s egyszer utoljára még ki is gyújtja benne a lángot. Az így keletkezett kapcsolatot azonban ez a lány sem képes elviselni, rövid házasság után megszökik belőle. A dráma szerint a szörnyeteg (ha a hosszú éheztetés túlzóvá teszi is) tulajdonképp a normális ember,

herczeg ferences nagy panoráma-rajzolás, a karakterszínészetre épülő szerepeket, a lineáris időszerkesztést tanulta. Tézisei kifejtéséhez leginkább epikus formákat használ, vagyis monológok egymás utáni rendjében nyilvánul meg minden szereplő. Jelen idejű akciók helyett kinyilatkoztatásokban fogalmaz. Németh László drámai életműve kérdéseiben a felelős gondolkodó, a társadalom kulturális egészségéért és egészéért felelős embert állítja a néző elé, de a dialógusok ritmusa hosszú monológokká lassul, viszonyrendje összezavart. Mégis ez a drámaírói technika illeszkedik heroikusan, mondhatni szervesen ahhoz a színházi beszédhez, amit kettősnek nevezünk.

Németh parabola-drámatechnikája<sup>25</sup> olyan nézői/olvasói tudást vár el, mely folyamatosan értve nézi, hogy a kimondott mondatok, a látott helyzetek mögött valami más van. Ezért olvasható a *Galilei* az „ÁVH ellen írt pamfletként”.<sup>26</sup> Ezt a drámaírói technikát, a történelmi parabola dramatikus megformálását majd Sütő András idézi fel egy másik elnyomó rezsim megfogalmazásakor.

A Nemzeti Színház dramaturgiája a megjelent szöveghez képest keveset változtat, mind a négy felvonást rendre lejátsszák, díszletváltással, egy szünettel, mint egy jól megcsinált vígjátékot a Vígben. Major Tamás a Németh-től elvárt tragédia kereteit vígjátéki technikákkal keveri, így a szörnyeteg embert a legszebb idősödő férfisztár, Básti Lajos játssza. „Németh a komikus figurában is a tragikomikus embert sajnálja meg, s így a tragikomikus alakban is inkább a tragikus hőst keresi.”<sup>27</sup> Bástinak köszönhető, hogy a kritika a szerep kiválóságát, így Németh írói készségét hangsúlyozza.<sup>28</sup>

---

aki az emberi kapcsolatokat még úgy akarja élni, ahogy kortársai már nem bírják, s a visszautasítás, vagy inkább kifulladás az, ami barlangjába újra és újra visszaüzi.” NÉMETH 1969.

<sup>25</sup> KOCSIS 1982, 442–446.

<sup>26</sup> NÉMETH 1969, 15. lábjegyzet.

<sup>27</sup> ALMÁSI 1966.

<sup>28</sup> „...ebben darabban újra megcsodálhatjuk Németh László kitűnő emberábrázoló képességét, szellemes és frappáns dialógusait, jól felépített helyzeteit, sok okosságát, az egész művet átfogó – az előadásban a színpadot és nézőteret azonos hőfokon tartó – indulati tüzt.” NAGY 1966, 8.

## Rendezés

A *szörnyesség* tematikája illeszkedik a magyar színházi beszédhagyomány és játéktechnika szimbolikus azonosulást kedvelő formájához. A furcsa és félelmet keltő magányos szörnyeteg, aki igazi, érző lény, nem több romantikus mesekarakternél. Németh szörnyetege Major rendezésében éppen fordított karakterjegyekkel bír: ez a lény nem érez, kegyetlen világot működtet maga körül, mégis magához vonz sokakat. Az 1953-ban megírt dramatikus helyzet (a magyarság és az egyén sorskérdései) statikus színházi pillanatok sorát fűzi össze, egymondatos történetté így írhatjuk: egy öreg professzor utolsó szerelmi fellobbanása fonódik össze a nemzet lehetséges feltámadásának ideájával.

1966-ban a Nemzetinek nincs saját háziszzerzője Némethen kívül,<sup>29</sup> a kortárs magyar irodalom nagyágyúi vagy szilencium alatt vagy a Víghez kötődnek, a fiatal szerzők felfedezése és társulathoz igazítása a következő években hoz majd sikert. Major darabválasztása Básti Lajosnak kínál újabb nagy tragikus szereplehetőséget, miközben világosan követhető, miként válik Németh vidéki tanári magányában megfogalmazott öngyötrő kérdése a Nemzeti leváltott igazgatójának dilemmájává, nem a nemzet és a sors kölcsönös viszonyában, de a szörnyetegség jelenségében. A nemzet és a szocialista társadalom az elvekért megátalkodottan küzdöket akár a második háború előtti években, akár az államszocialista rezsimben, szörnyetegnek látja. Elismeri, de elszigeteli őket. Major magára rendezi az előadást, ő a szörnyeteg,<sup>30</sup> akire az eddigi elismerések után talán elszigetelés vár.

Az előadás majd négy óra hosszan viszi a négy felvonást, statikus, szinte csak proscéniummozgást engedő terekben. Hosszú monológok, hangos gondolkodások és felismerések negyedórái lassítják a játékritmust. Básti személyiségére, színészi jelenlétére és történetére, hangjára, színeire és testi méretére rendeződik minden. Major nem sokat foglalkozik a Básti Sárkány Béla professzorán kívüli alakok színpadi helyzeteivel, így mind Töröcsik Mari, mind Berek Kati csak asszisztál a férfi hősnek. Az államszocialista rendszer teljes kritikus nehéztüzésége védőpozícióban áll Major és Németh mellett. A rendezés értékelését a dramatikus

<sup>29</sup> Az évadban a Nemzeti magyar dráma bemutatóit két egyműves szerző, H. Barta Lajos (*Kiáltás*) és Komlós János (*Az édent bezárták*) abszolválta.

<sup>30</sup> „...szörnyeteg volt ő valójában, különb legény, harcos és győző, legyőzhetetlen...” GÁBOR 1995, 15.

szöveg színpadra állításának hűségén, valóságosságán mérik, a kritika is egy kizárólagos helyes olvasatot feltételez. S ekként felelős rendezésnek látják, egyedül Pándi jegyzi meg:

A rendezés Major Tamás átgondolt munkája. Azon lehetne vitatkozni a rendezővel, hogy eltúlozza-e a kritikai beállítás érdekében a dráma néhány mozzanatát vagy sem. Szerintem eltúlozza.<sup>31</sup>

A hatvanas években friss kritikai meglátás, miszerint azért „hibátlan” a mű, mert Major a némethi intellektuális erőt színpadi mozgásokká tudja fordítani.<sup>32</sup>

Major erről az előadásról, szokásától eltérően, keveset nyilatkozik, hagyja, hogy a négyórás tézisdráma lépésről lépésre bomoljon a nézők elé, s „élvezi”, ami létrejön.<sup>33</sup> Többen látják, hogy Németh, Major és a Szörnyeteg vallomásos azonossága tragikus állapot, hogy a szörnyetegkarakter a következetes, elvhű intellektuális vezető személyiségjegye, s ebből következő magányát és elszigeteltségét írja igazán Németh egy szigetre kiköltöző, majd ott egyedül maradó öregnek mondott, bár akkor csak ötvenéves professzor alakjára.

A dráma olvasási szokásrendjéből, Németh írói súlyából, a színházi olvasás, legalábbis a róla szóló beszéd bátortalanságából adódik, hogy Major rendezésének a szövegtől eltávolodó kulcsmozzanatait a kritika maga is csak finom ráutalással illeti. Az előadás rendezői döntése, éppen a shakespeare-i *III. Richárd* után Majortól ez természetes, feltárni és megmutatni az öreg férfi és a gyönyörű fiatal lány között létrejövő szexuális viszonyt.

...drámai erényeiben a legjobb Németh-darabok közül való, lírai-szubjektív vallomás-szerűségében a legtöbb tragikus erőt hordozza, és Major Tamás megoldásában régen látott forráságú produkciót hozott a Katona József Színház színpadára.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> PÁNDI 1966, 8.

<sup>32</sup> „Hibátlan előadásban mutatja be a Szörnyeteget Major Tamás rendezése a Katona József Színházban. Az a nagy intellektuális erő, amely a mű minden részletében drámai feszültségnél ugyan kevesebb, de gondolati gyönyörűséggel járó áramlásokat és mozgásokat szerez, csökkenés nélkül hat a nézőre.” MÁTRAJ-BETEGH 1966, 11.

<sup>33</sup> „rendezőként és színészként is nagyon élvezem ezt a remek darabot, élvezem: hogyan bújik bele az író ragyogó lélekismerettel emberei bőrébe, hogyan gondolkodik külön-külön mindegyiknek az agyával...” FENCSEK 1965, 5.

<sup>34</sup> ALMÁSI 2014.



„Forró” az előadás, mert Básti Lajos egy ötvenöt éves vonzó szexbálvány az államszocialista magyar színpadon. Major rendezése ezt a szimbolikus olvasaton működő megfeleltetést végigviszi a mű egészén. A szörnyeteg, a sziget metaforikus koncepciója és tényleges megjelenítése mellett a benépesítés, sokasodás és szaporodás atyai, vezéri, férfiúi szimbolikus képét is a nézők elé helyezi. Forró a rendezés, mert szexussal telített. Az öreg professzor az életbe nem a szerelemmel tér vissza, hanem a teremtés örömeivel, s a Major–Básti-előadásban ez a nemzés öröme is mutatja. Az utolsó két felvonás, mely már a házas szerelmesekre koncentrált, fokozatosan építi fel a szemérmes szocialista színpadon a szexre éhes, kiéhezett, nagy természetű termékeny férfi igazi valóját.

Major előadása a megtermékenyítés és az ideológiai vezetés nyelvi és képi hasonlóságaival játszik, s ezzel sokkal összetettebbé szerkeszti a némethi parabolastruktúrát. Itt nem egyszerűen a nemzet vezető intellektusának elmagányosodását és elszörnyesedését látjuk, hanem a megtermékenyítő ideológia erőszakosságát is. Lehet, hogy az ötvenes–hatvanas évek nyelvi (ekként gondolati) készlete a nőt tárgyként, szexuális tárgyként kezeli, de ötven év elmúltával meglehetősen idegen érzés ennyire sematikus nőképet látni az írótól akár még egyetemi karriert is befutó lányokról. De Major rendezése tisztán világos: miként Lady Anna férje koporsója előtt, úgy kívánja meg a Szörnyeteg öreget Jancsó Amál. Az előadás teremtő, férfierőtől duzzadó, új, második nemzetséget is létrehozni tudó generációról beszél. Németh szövege is, Major rendezése is hangsúlyozza: Sárkány első alomjából, első házasságából származó gyerekei kudarcos életet visznek. Márta lánya hiába kutató, középszerű férje karrierjének rendeli alá magát. Lóri, Sárkány fia pedig sportoló, valamilyen labdajátékot játszik, amit az apa megjegyezni sem tud, ezt nem is kell tovább részletezni. Major Básti játékával hangsúlyt ad az újrakezdés tényleges és szimbolikus lehetőségének: a második alom, a második család majd sikerre viszi a nemzeti felemelkedés programját. Jobb, felelősebb nemzedék születik. Major tehát nemcsak a mozgás kinezikus dinamikájával telíti Németh ideáját, hanem a test és a vágy (még éppen illendő) színpadi lehetőségeit is használja.

Major rendezése előtt fél évvel a Nemzeti színházi funkciót erősen felvállaló Madách Színházban mutattak be Németh-darabot, a *Mathiász panziót* Ádám Ottó rendezésében. A főszerepet ott az ideiglenesen átigazolt Bessenyei Ferenc vitte,

mégis „szigorúbb előadás volt, puritánabb, tartózkodóbb, szövegszerűbb”.<sup>35</sup> Major Németh ideológiájához a testet, a szellemi kalandokhoz a vágyat társította Básti Lajos ismételt helyzetbe hozásával. Ez rendezésének (férfi)ereje.

### Színészi játék

Básti Lajos több generáció Ádámja, ez a rendkívül erős szereptapadás meghatározza ismertségét. Az 1955-ös Gellért–Major–Marton hármas rendezte *Tragédia* férfi főszerepét tíz évadon át ötszázszor játssza, egészen az új Major-rendezésig. Több mint százszor Csongor, Bánk, kétszázszor az öreg Bolyai, majd Lear király. Uralkodó és magányos tragikus hősök kísérik művészi útját. Major Tamás rendezői döntése és szereposztása ebben a héroszi múltban formálódó, ötvenöt éves színészt találja meg.

Básti egész pályáját szépsége irányítja, ezzel megy előre és ezzel küzd. „Két méter magas és öblös hangú férfiszínész”<sup>36</sup> a színpadi idea, s ő ennek szöke hullámos ifjonti fűrtjeivel tökéletesen megfelel. Rajongói az 1940-es évek elején a barnára sült, kék szemű, tökéletes és eszményi férfit látják benne, de sem megjelenése, sem szakmai tudása nem menti fel a zsidótörvények és a munkaszolgálat alól. A későbbi kultuszminisztertől, Keresztury Dezsőtől, Vogel Ericen és Faludy Lászlón át Rodolfoig tucatnyian emlékeznek vissza arra a Berger Lajosra, aki „megejtő szöke, árja szépségében, mint egy ifjú germán isten”<sup>37</sup> emelkedett ki közülük, a munkaszolgálatosok közül, s fizikai erejével és rendkívüli állóképességével, miként Shakespeare-citátumaival adott erőt közösségüknek. A háború utolsó hónapjaiban az illegalitásban rakodómunkásként, szenesemberként dolgozott, s a klasszikus generáció sminkeléstechnikájával átalakulóművészként tudott játszani ezzel az inkognitójával.<sup>38</sup>

Básti a háború után Várkonyi Zoltán Művész Színházában kap komoly szerepet Steinbeck *Lement a hold* című drámájában. A náci tisztet alakító Básti, alig pár hónappal a szabadság, s csak másfél évvel a náci megszállás után, fergeteges és

<sup>35</sup> VAJDA 1966, 52.

<sup>36</sup> ÉZSIÁS 1988, 17.

<sup>37</sup> NEMÉNYI Lili emlékei. In: ÉZSIÁS 1988, 42.

<sup>38</sup> ÉZSIÁS 1988, 37–41.

megérdemelt sikert hoz Várkonyi társulatának. Így és ekként számít rá Major a Nemzetiben: nagy formátumú tragikus hősként. Básti közelebb a negyvenhez, a háborút és a munkaszolgálatokat túlélve táncoskomikus úrifűből, szexbálványból lesz tragikus hős.

Lényeges, hogy operettjátékon megszerzett színpadbiztonsága, pódiumérzékenysége, mozgékony és határozott térfoglalása ad rutinos és domináns jelenlétet szerepeinek. Az Operettben tanulta többek között, hogy a színészt, nem pedig a díszletet kell világítani, s még a Németh Antal-féle történelmi realizmuson képzett Nemzetis műszak ezt primadonnaságnak tekintette, ő tudta, hogy belépéskor „be kell adni a Honthy-kopfot”, mert a játék esztétikai kerete ekként segíti a színészt.<sup>39</sup>

1966-ban Major Tamás Németh László professzorához a megírt szerepnél idősebb színészt választ, de Básti színészi figyelme, hosszútávú ereje végig tudja játszani a négyórás nagy átváltozást. Az életunt, keserű, csak ideáknak élő szobaprofesszorból az utolsó felvonásra derűs, célokat látó, házat építő, teremtmő vággyal töltekező férfit állít a nézők elé. Sematikus kinezikus és gesztikus eszközökkel dolgozva hajlott hátú, lassú mozgású, szinte csoszogó, a feje helyett a törzsével forduló öreg professzorból egy nagy léptekkel, ruganyosan mozgó, széles kézmozdulatokkal magyarázó és erős, lendületes mimikával beszélő nemzetmegváltó és családalapító férfit állít elé. Básti a legszebben beszélő magyar férfi(színész) státuszát is birtokolta ekkoriban,<sup>40</sup> Arany balladáit az ő hangjával hallja több százezer ember az országban, s ez a hang halkan és fátyolosan kezd, rekedt és kiábrándult, majd a negyedik felvonás elejétől építve a testi kitérültség váratlanságával sokkoló látványra, rejtett vagy rejtőzködő orgánus tör elő torkából. A nemző vágy, a szexuális izgalom hangja szól Sárkány professzorból, s így oldja meg Básti színészként, amit Németh László dialógusa csak hordoz: el kell borzadni attól az embertől, akinek eszméivel, ideáival talán egyetértünk, de a testét uraló vágyakozás, mely oly idegen mind a színházi, mind a szocialista kommunikációtól, taszító.

---

<sup>39</sup> ÉZSIÁS 1988, 77.

<sup>40</sup> ÉZSIÁS 1988, 75.

Játékát a korabeli kritika grandiózus alakításként értékeli,<sup>41</sup> igaz, Sárkány professzort elemzik, ritkán a színész munkáját. Kiemelik igazi színészi pillanatként az előadás utolsó pár percét, amikor Básti észlelve és értve ifjú felesége szökését, robosztus pózban, fejét mellkasára ejtve, magát két kezével tornáca ívéhez támasztva áll, másfél percig, míg mindenki meglátja: krisztusi e póz.<sup>42</sup>

Major szereposztási remeklése Básti,<sup>43</sup> és az első három felvonásban meglepő ügyetlenségnek tűnik mellette Töröcsik. Töröcsik Mari nem Éva, nem a klasszikus színésznői szépségmodell. A fiatal kémikus kutató szerepében törékeny, kicsi, halk és félénk, tehát alkatilag hozzásegít Sárkány szörnyetegségének, legfőképp szexuális brutalitásának (talán nem annyira szándékos, de teljesen egyértelmű) megjelenítéséhez, de érdes és szilánkos hangja, pökhendi mimikája, modern szépsége nehezen magyarázza azt az alázatot, amivel az első három felvonást Amálnak vinni kellene. Mindkettőjük jelenléte statikus, hosszú monológokat ülnek egymással szemben, mellett, miközben Töröcsiknek a kutató nőt, a fiatal, paraszti származású, így bivalyerős testet, a tudományos kíváncsiságot és a szabad szellemet is meg kellene mutatnia. Németh László öreg férfiak által mindig is vágyott Amált írt szereppé, de ez a szerep az utolsó felvonásig eljátszhatatlan, mert a társalgási színmű kisrealista játékhagyománya a Nemzetiben és az államszocialista ideológia női prototípusa egy este egy alakban megformálhatatlan. Töröcsiké viszont az utolsó felvonás, ahol az építkezés idején is viselt illedelmes kiskosztüm férje fiatalos fehér lenvászón munkaruhája mellett azt a disszonanciát teszi egyértelművé, amit kezdettől éreztünk. Töröcsik-Amál itt undorodik attól a Básti-Sárkánytól, aki erővel felkapja, kezét szeretettel, de leszorítja, aki testét sajátjaként kezeli.

---

<sup>41</sup> „(Básti Lajos) hatalmas tudása és óriási tapasztalata előnyös megjelenésével együtt ugyanis olyan mértékben biztosítja számára a »főszerep« alakításának lehetőségét, rendkívüli szövegmondó képessége úgylis annyira nyomóssá teszi még azt a szöveget is, amelyet egyszerűen csak felolvas, hogy az, amit játékban, gesztusban, mozgásban Németh László szövegéhez hozzátett, sokszor már nem növelte tovább a szöveg nyomatékát, inkább csupán magára az alakításra terelte a figyelmet.” VAJDA 1966, 53.

<sup>42</sup> „Alakítása másfelől tele volt kiváló megoldásokkal is. Egyet, az utolsó jelenetbelit, amikor a magára maradt Sárkányt új háza tornácán a boltív alá és két oszlop közéállítja kiterjesztett karral, mint a Szenvedő testét a kereszten, ki kell emelni külön is. A rendező elmélyültségének és a színész tudásának együttes eredményei az ilyen kivételes pillanatok, amikor a realitás szimbólummá emelkedik anélkül, hogy a valóságából veszítene.” VAJDA 1966, 53. A jelenet a felvételen: 2 óra 46. perctől.

<sup>43</sup> „...Major Tamás rendezői munkáját csak dicsérni lehet (kitűnő színészi alakításával együtt), az ő érdeme a jó színészek kiválasztása, akiknek segítségével sikerül a kissé hosszú, fölösleges ismétlésekkel túlterhelt párbeszédnek ellenére végigmozgásban tartania drámát.” TAXNER 1971, 4.

1966-ban a Nemzeti színpadán Básti és Töröcsik annyit játszott a test és a vonzalom megjelenítésével, amennyit az államszocialista színházi közeg lehetővé tett. Básti erős és férfias szerepet vitt, ahogy a korabeli kritika fogalmazott „annyira vibráló, férfiasan kedves és ellenállhatatlan volt, hogy nemigen lehetett érteni Amál szorongó menekülését”.<sup>44</sup> Pár évtizeddel később az erőszak nyelvéről vannak szavaink. Básti és Töröcsik az utolsó felvonásban a kapcsolatbeli erőszak fázisain visz végig minket, s éppen szorongó, mesterkéltséggel, el-elforduló teste, kialakuló és legyűrt undora jelzi: értjük, miért menekül el a szörnyetegtől. Básti és Major az előadás három első felvonásában felépítették a „cinkos akusztika”<sup>45</sup> értelmezői kereteit, egymásra vetítették a Horthy-évek és a Kádár-évek egyetemi és értelmiségi bürokráciájában és hatalomgyakorlásában felismerhető azonosságokat, s az elsőt emlegetve a másodikról beszéltek. A színházi helyzet éppen a test jelen idejével tudja működtetni ezt a kettős beszédet, s ebben a beszédhelyzetben a szerető és megtermékenyítő erőszak rettentővé válik. Igaz, ez kortársi pillanatban talán nem észlelhető, de biztos nem megnevezhető.

Major Tamás 1966-ban országgyűlési képviselő, a politikai feladat elvállalásának dilemmáiról, a nemzet és a haza szolgálatának tudósi és pártpolitikai feladatairól személyesebb mondat mástól nem is hangozhat igazabbnak, valóságosabbnak.

Básti és Töröcsik játékától eltérően Major, aki Boronkai államtitkár szerepét osztotta magára, tiszta vígjátékot játszik, akár egy jól megcsinált színdarabot a Vígben. Az előadás felvételén is érzékelhető, amit a kritika feljegyez: az azonnali siker érdekében Major Tamás fontos jeleneteket visz poénra.<sup>46</sup> Entrée-ja igazi primadonna-belépő. A bent lévő Berek Kati háttal ül a nézőknek, így Major kerül mindenkivel szembe.<sup>47</sup> Nyílt színi tapsot kap. Major államtitkárt akar játszani 1966-ban, s keresi Németh Lászlóval a választ a politikai elkötelezettség, a megalkuvás, a szolgálat kommunista kérdéseire, s ezt egy horthysta politikai pozíció fedett beszédéből teszi. Major molière-i helyzetkomikumok ritmusával és fejhangra váltó éles megszólalással éri el, hogy a „csak nem akarsz belőlem is forradalmárt

---

<sup>44</sup> ÉZSIÁS 1988, 105.

<sup>45</sup> MÉSZÖLY (1969) 1994.

<sup>46</sup> „Boronkai megformálásában – igaz csak néha, egy-egy villanásra – túlzottan karikírozó eszközöket is használ a siker, a taps, a nevetetés érdekében.” KONCZ 1967.

<sup>47</sup> 47. perc a felvételen.

csinálni” – előkészített abganga hangos és megkönnyebbült nézőtéri nevetés a válasz.<sup>48</sup>

Major államtitkára kérdező és ideológiai pozíciókat felvető szerep – nem véletlenül formázta Major táncoskomikussá egész játékát. Meddig lehet a hatalommal együttműködni egy értelmiségnek, megéri-e feláldozni a tudományos pályát a politikaira. El lehet-e érni az ideákat, ha napi hatalmi játszmákkal már el is fedjük őket. Major rendezése a kérdéseket felteszi, játéka azonban olyan vicces, könnyed vígjátéki helyzetet állít köré, mely ellentmondásban rejlő feszültséggel teszi bizonytalanná a választ. Major legendás szerepei, legfőképpen Tartuffe és III. Richárd, ráfeszültek, rátapadtak komédiajátékára. Már Kárpáti Aurél elemzései észlelték,<sup>49</sup> mekkora formátumú színész jelenik meg a gondolkodó intrikus szerepkörében.

### **Színházi látvány és hangzás**

Bakó József díszlete és a teljes scenográfia a budai értelmiség Sas-hegyi közegét és a kutatóegyetemi világot a Németh Antali történelmi realista színpadi készletből állítja fel. Az első felvonás az ELTE bölcsészkarának és egyetemi könyvtárának ismert, grandiozitásában domináns jelenlétet sugárzó faburkolatát építi fel szemben a nézőtérrel, párhuzamosan a proscéniummal. A megkopott, de nemes fa, a rejtelmes olvasólámpás világítás időtlenné és ódonná érti a teret. A díszlet nem jelzi, így sokáig nem is lehetünk biztosak abban, hogy nem a kortársi viszonyokról, hanem a második háború előtti évek kérdéseiről dűl a vita. Sárkány elmélkedése arról, hogy a „hatalom vékony bürokrata réteg kezében, az arisztokraták megsértődtek, a kapitalisták a zsidó kérdéssel vannak elfoglalva”, időtlen térben hangzik el.

A második és a harmadik felvonás is értelmiségi-professzori, Sas-hegyi villát ábrázol, kukucskálósínpadi technikával, folyosójárással. A díszlet egyre

---

<sup>48</sup> 1.07 perc a felvételen.

<sup>49</sup> „Tartuffe-ről éppúgy eleve tudjuk, mint III. Richárdról, hogy »elvégzett gazember«. Főlöszleges, sőt egyenesen zavaró óvatosság hát, ha képmutató játéka közben minduntalan a nézők felé kacsint, akár Gyalu az Oroszlán alól, nehogy »bedőljenek« neki. Tartuffe szerepe ezt éppúgy nem bírja el, mint a mértéktelen túlzásokat, amelyek Major egyébként érdekes, intelligens játékának igazi sikerét meggátolják.” Kárpáti Aurél elemzése 1943-ból Majorról. Idézi: MOLNÁR GÁL 1972b, 21.

világosodik, míg elérünk egy fehér falú felújított parasztház külsőhöz, s itt lép át a társalgási színmű a naturalista drámák közegébe. A középre rendezés, a koncentrált világítás azonban a szigeten álló házikó szimbolikus dimenzióit erősíti, s míg a mesebeli lak vonzó fénykörébe az érkezők fáradtan, hosszú (vízi) evezés után lépnek be, addig Amálnak ebből a keretezett biztonságból kell kitörnie.

Terekkel, színekkel, formákkal statikusan dolgozik az előadás, mindez az értelmezői szimbolizáció működését indítja be.

### Az előadás hatástörténete

Az előadás, miként maga a Németh László-dráma sem írta be magát a magyar színháztörténetbe. A *Szörnyeteget* nem is játsszák soha többet. Az előadásról a pártelit ír, Pándi Pál a *Népszabadságban*, Mátrai-Betegh Béla a *Magyar Nemzetben*. A rendszerelemzések komoly vitába keverednek a Sárkány-féle politikai programmal, s nem látják meg, legalábbis nem rögzítik Major rendezésének ravaszka játékát. Pándi elemzésében, a drámaíró természetesen tökéletesen azonosítva főhősével, politikailag teszi helyre Németh Lászlót.

Az a politikai diagnózis, amelyet államtitkár barátja elé tár Sárkány Béla, már a harmincas évek derekán is kevés és naiv volt ahhoz, hogy alapja lehessen egy progresszív ellenzéki zászlóbontásnak. Ne feledjük, hogy Sárkány professzor programja úgyszólván egyidős a Márciusi fronttal, s az utóbbi politikai platformja mellett legfeljebb jóhiszemű, de vérszegény szobatudósi lelkesedés a drámabeli Sárkány-politika.<sup>50</sup>

Básti Lajos játéka Major rendezésében azonban Sárkány ideáiban a szellemi felfrissülést a testi feléledéssel állítja párhuzamba, s így az ideológiai és a fiziológiai kudarc együtt a másként gondolkodás, az újratervezés, a közösségben való együttgondolkodás lehetetlenségét beszéli el.

A korabeli elemzési szokások az egyetlen központi mondanivaló megfejtését szorgalmazták, ezt Németh tézisdrámája fel is kínálja. Major Tamás azonban magára osztotta annak a tudósi életformából a politikába lépett érett férfinak a szerepét, akit táncoskomikusként alakítva az előadás pozitív, de mindenképp túlélő

---

<sup>50</sup> PÁNDI 1966, 8.

hőseként látunk. Boronkai Major alakításában az elegáns kívülálló, aki elérte már szakmája és tudása legmagasabb posztját, így államtitkárként bölcsen támogatni és talán befolyásolni tudja barátja döntéseit és kormánya politikáját. Mindezt viccesen, vidáman, veszélytelennek mutatva.

Az előadás hatástörténete Major még két évtizedes színházcsinálói játékán követhető.



## Major Tamás: *A luzitán szörny*, 1970

*A luzitán szörny* az első magyar, saját fejlesztésű, egész estés (pop)zenés színház, mely a prózai Nemzeti Színházban az éneklés és a dal erejével feledteti az agitprop koncepció eszközkészletét és témáját. Oly szokatlan a forma, oly erős Törőcsik Mari játéka, hogy az azonnali siker az elkötelezett mozgalmi színházi nyelvet is üdvözli. Az előadás illékony színháztörténeti emlékezete azonban ennek a kettőségnek tudható: a zenés agitprop nem emeli el a portugál gyarmatok kolonizációjáról hallható történetet önmagától, s az államszocialista Nemzeti terében nem képződik meg a félrenézés (a megértés) színházolvasási élménye.

**Cím:** A luzitán szörny

**A bemutató dátuma:** 1970. szeptember 25.

**A bemutató helyszíne:** Nemzeti Színház

**Rendező:** Major Tamás

**Szerző:** Peter Weiss

**Fordító:** Garai Gábor

**Zeneszerző:** Daróczy Bárdos Tamás

**Koreográfus:** Szigeti Károly

**Díszlet- (maszk-, báb-, fény-), jelmeztervező:** Keserü Ilona

**Színészek:** Suka Sándor (A szörny), Ungvári László (Tábornok), Györffy György (Püspök), Rajz János (Úr), Zolnay Zsuzsa (Hölgy), Blaskó Péter (Rendőrr), Horkai János (1. Gyarmatosító), Gyulay Károly (2. Gyarmatosító), Iglódi István (1. Beszélő), Horváth József (2. Beszélő), Törőcsik Mari (3. Beszélő), Csurka László (Külföldi Igazságügy-miniszter látogatóban), Velenczey István (Külföldi Pénzember látogatóban), Bánsági Ildikó f. h., Földessy Margit f. h., Koroknai Géza f. h., Kőszegi Péter f. h., Mányai Zsuzsa f. h., Martin Márta f. h., Melis György f. h., Urbán Erika f. h., Várdai Zoltán f. h., Zsolnai Júlia f. h., Galkó Balázs (Kar).

### Az előadás színházkulturális kontextusa

1962-ben Major Tamásnak, a magyar színészet parlamenti képviselőjének válláról a politikai elit levette a Nemzeti igazgatásának terhét, bár a színház művészi

koncepcióját továbbra is a franciásan elegáns esztétikai érzékkel, kiterjedő és naprakész elméleti tudással és megzavarhatatlan politikai kommunikációs készséggel bíró Major alkotta meg. A Nemzeti repertoárját az európai baloldali propaganda-filozófiák jobban meghatározták, mint a magyar bemutatók, a baloldali gondolkodók között Mnouchkine, Strehler és Brook hatásáról Major sokat és szívesen beszél.<sup>1</sup> Giorgio Strehler 1969-ben bemutatta *A luzitán szörny* című Weiss-drámát, mert „az igazságot mindig hangosan kell kiáltani”,<sup>2</sup> s Major, aki szintén „mindig a lényeket keresi meg, irtózatossá gyötrődik a szöveggel”,<sup>3</sup> nekiáll feleleveníteni az évtizede félretett propagandaszínház eszméjét és formáját. Kiemelendő színházkulturális párhuzam, bár 1970 őszén Magyarországon ez nem látszik, hogy Párizsban Ariane Mnouchkine csak pár héttel *A luzitán szörny* előtt mutatja be a hamar legendássá érett *1789*<sup>4</sup> című előadását. Két különböző államrendben, két teljesen különböző kultúrafinanszírozási formában, eltérő színészképzési keretekben egy időben próbálják a két előadást. Mindez nemcsak Major és Mnouchkine egyező frankofón műveltsége és kommunista hite miatt mutat lényeges azonosságot: kettőjük elkötelezett politikai magatartása és kivételes, közösségeket összetartó művészi ereje azonos mozgalmi színházat tud létrehozni. Az államszocialista Magyarországon mindezt a Nemzetiben lehet, a demokratikus államrendben működő Franciaországban pedig egy alapítványi magánszínházban.

Mnouchkine és Major egy-egy előadását tehát nemcsak a bemutatók időbeli közelsége hozza egymás mellé, de az agitációs propagandaeszközökkel dolgozó formanyelv, a társadalmi aktivitás felélénkítésére tett kiáltványok, a közösség ideológiai felkészültségének növelésére irányuló tanítói akarat egyaránt. Mindketten annak a Juvet–Gémier-iskolának a tanítványai, ahol a közvetlen beszéd, a fergeteges érzelmi hatás, a kiáltványszerű fogalmazás cirkuszi elemekkel együtt jelenik meg a színpadon. Major idősebb és az államszocialista Magyarországon él, s nem használhatja „a politikai pamflet, a show és a happening álarcában, a

---

<sup>1</sup> „Nagyon érdekes számomra, hogy a műsorunk sok vonatkozásban egyezett már akkor is, amikor én még nem tudtam különösebbet Strehlerről. Ő is játszott Brechtet, ő is játszott Peter Weiss-t.” KOCSIS L. 1987, 92.

<sup>2</sup> „The Truth should always be shouted out loud. Everywhere. [...] One thing, though, make sure, you shout it out with style.” Giorgio Strehler idézi: HIRST 1993, 15.

<sup>3</sup> KOCSIS L. 1987, 92.

<sup>4</sup> „Ez az 1789 egy megfoghatatlan csoda. [...] Vásári komédiát csinál ebből, különböző emelvényekkel, ahol a kikiáltók kapcsolatot tartanak a közönséggel.” KOCSIS L. 1987, 95.

felháborodást és a cselekvést sürgető indulat hevében”<sup>5</sup> a magyar múlt egyetlen történelmi eseményét sem. Major nem az első, nem is a második háború utáni politikai-hatalmi változást, legfőképp nem 1956 emlékét viszi színre, hanem a portugál gyarmatosítók történetét beszéli el, így gondolati hiányként áll előttünk a magyar államrendhez való lehetséges viszonyulás egésze. A nemzeti történelmi tudás helyett az internacionalista szemlélettel érzékelt események formálódnak történelemmé és dramatikus szöveggé. Mégis az a hég, mellyel Major visszaemlékezik majd két évtized múltán az 1789-es előadás alatti zsigeri élményeire,<sup>6</sup> az az egyetlen előadásban megidézett közösségi együttlétben érezhető hevület, mely a második háború után a kommunista pártba vitte, talán nem magyarázza, de árnyalja szenvedélyes és kegyetlen és következetes pályáját.

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

*A luzitán szörny* a portugál gyarmatosítók kegyetlenkedéseit, a kiszolgáltatott bennszülöttek sanyarú sorsát ismerteti dialógusok és songok didaktikus váltakozásában. A Peter Weiss-szöveg a *Nagyvilágban* jelent meg 1967 novemberében *A luzitán madárijesztő* címmel, éppúgy Garai Gábor fordításában, mint az előadás szövege. A mű dokumentumdráma, magában nehezen olvasható propagandaszínházi alapanyag.<sup>7</sup> Agitációs, így improvizációra is alkalmas mű, mely egy szimbolikus figura, a szörny felépítésével strukturálja a világ minden rosszát.

A szörny mint szimbolizáció a hatvanas évek második felétől élénk jelenlétet mutat a színházi közéletben. Weöres Sándor csodás-mesés *Octopusa* 1965-ben íródott, Németh László *Szörnyeteg* című darabját pedig egy évre rá, 1966-ban mutatja be Major a Nemzetiben. Ez a fogalmazás mind a dokumentumdrámáknak, mind a szimbolista szöveghagyománynak kiemelkedő technikája, hiszen a

---

<sup>5</sup> SZ.N. 1970, 15.

<sup>6</sup> „Ahogy a közönség együtt él ezzel a darabbal..., nem tudom. [...] nem létezik, hogy az ember ne mindegyik emelvényt figyelje, kövesse, benne van valami olyan forgatagban, hogy ezáltal tényleg résztvevője lesz valaminek, nemcsak a teret tekintve, de pszichikailag is.” MAJOR. In: KOCSIS L. 1987, 96.

<sup>7</sup> „A dráma itt nem megírásra vagy eljátszásra, csak ismertetésre vár: a dráma maga a számjegyekben van: a csecsemőhalandóság, az oktatás, a munkanélküliség, az átlagjövedelem, azaz az éhhalál és tömeges népirtás számadatban.” V. J. 1970, 15.

sokatmondó és sokat sejtető szörny felkínálja és nyitva is hagyja az azonnali értés kapuját.

A szörny, a szörnyetegség tematikája a megmagyarázhatatlan, beazonosíthatatlan ellenség, a domináns hatalom teátrális kliséjévé vált, s Weiss songtechnikája a szimbolikus olvasásban rendre megképződő általános azonosítás helyett konkrét megfejtést is kínál. A szörny, mely félelmet kelt, mely elural mindent, a kolonizáció szörnyetege, s a portugál gyarmatok élethelyzeteit nézve a klasszikus tökefelhalmozás és kapitalista kizsákmányolás általános eseteit ismeri fel benne elsőként a kortárs néző. „A kemény, direkt politizáló mondanivaló, a tiltakozás a még fennálló gyarmati rend ellen, s általában minden neokolonista törekvéssel szemben...” történik, s Major „lázított és szórakoztatott egyszerre”.<sup>8</sup>

*A luzitán szörny* egyszerre tart távol a tárgytól és húz a szimbolikus olvasás felé 1970-ben. Luzitániát a kortárs Portugáliával már kevesen, legfőképpen nem a brigádbérletekkel mozgósítható nézők azonosítják. De ettől még költőibb és távolibb értelmezői bizonytalanság képződik az előadás köré. Így a dramatikus szöveg értéke helyett az előadás szokatlan hatása hagy emléknymot történeteinkben. Weiss művének nem igazán van sztorija, nem igazán vannak szerepei és cselekménye, csak helyzetek állnak jelenetekké, csak a lázadás és a tiltakozás ütemei biztosak. Major és a társulat erre, a nem pontos, csak szimbolizáló értésre épülő befogadási rutinra számít. „Nem színdarabot játszunk, az eljárás folyamán tételeink bizonyítására számokat fogunk előadni.”<sup>9</sup>

Az előadás dramaturgiailag az epikus színház song-dialógus-kommentár ritmusát használja, de Weill vagy Dessau zenéje helyett a kortárs popzene ismerősebb és hétköznapiabb motívumai és megoldásai inkább érdeklődővé, mint megfigyelővé teszik a nézőt. Daróczi Bárdos Tamás zenéje és Szigeti Károly koreográfiája a Katona József Színházban a Nemzeti társulatával az első magyar (pop)zenés népszínművet hozta létre.<sup>10</sup>

Az előadás dramaturgiai hatásmechanizmusa viszonylag egyszerű: a tiszta érzelmek, mint a szeretet, a szánalom és a harag megjelenítéséből formál szolidaritást, s ez a közös élmény emeli helyszínén (Luzitánián) és időn (klasszikus

---

<sup>8</sup> BENEDEK M. 1970.

<sup>9</sup> MAJOR Tamás az előadás műsorfüzetében. Idézi: BOR 1970.

<sup>10</sup> Feltételezhető, hogy amennyiben az előadás címében hordozta volna a pop- vagy a rock megnevezést, a közösségi emlékezet is biztosabban jelölte volna a Vígszínház 1973-as *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* előtt elsőnek a Nemzeti bemutatóját.

kolonializáció) túli általános horizontra a rossz, a szörny elleni harc humánus kötelezettségét. Az, hogy 1970-ben ezt a harcot csakis az internacionalista munkásosztály vezetheti és vívhatja, általános tudásként volt jelen, s így láthatatlanná vált a nyitó jelenet Weiss-féle pszichologizáló gúnya: a szörnyet mi magunk építjük meg a rendelkezésünkre álló anyagokból.

Ezt a mozzanatot, a szörny felépítésének látható és tapintható tényleges aktivitását, a meglepően gazdag kritikai irodalomból csak egyetlen elemzés tudta rögzíteni, igaz, egy évvel később:

A problémát ott érzem, hogy ez a produkció szinte feledtetni tudja a szöveget: a határán van a világproblémák elvontságát érzékíteni képes színpadképnek és az önnön eszközeibe belefeledkező, azzal boldog oldottságban eljáró vizionárius táncnak.<sup>11</sup>

## A rendezés

Az előadás azonnali sikere a Nemzetiben nem várt méretű. A nézők a Nemzetiben szokatlan zenés műfajú élmény hatása alá kerülve furcsállva ugyan a nemzeti repertoárban megjelenő zenés (nép)színművet, de felfedezik a Broadway-n két évvel korábban bemutatott, Magyarországon még egyáltalán nem ismert *Hair* című musical hatását.

A Katona József Színház előadásában [...] többféle hatás is ötvöződik. Talán a legerősebb közöttük a *Hair* című híres musical emlékképe, bár maga a *Hair* sem független Brechtől. A *Hair* – magyarul: haj – nyugati fiatalok Vietnám-ellenes tiltakozásáról szól.<sup>12</sup>

Major Tamás kultúrpolitikai státuszából és Peter Weiss elkötelezett baloldali gondolkodói életművéből egyaránt következik, hogy a korszerűnek nevezett színház ilyen erejű és formájú változata a Nemzetibe kerül,<sup>13</sup> mégis „az egyetlen nagy

---

<sup>11</sup> ALMÁSI 1971, 87.

<sup>12</sup> GÁBOR I. 1971, 30.

<sup>13</sup> „A Major Tamás rendezte előadást mérföldkőnek érzem a korszerű magyar színház kialakításában.” GYURKÓ 1970.

koncertbe állított”<sup>14</sup> produkció feledteti a bemutató helyszínét, s alternatív színházi eseményként értékeli *A luzitán szörnyet*. Ez a váratlan, nehezen elképzelhető kettősség a hatalom megképzéséről és dekonstruálásáról is szóló előadást egyrészt vonzóvá teszi a politikai vezetés előtt, másrészt domesztikálja popzenét és a kortárs táncot az államszocialista korszak ideológiáját a Nemzetiben követő nézők előtt. Ennek a folyamatnak a belátása a színházi emlékezet összetett feladata.

Major már ekkor is az egyik a legnagyobb élő rendezőnek Strehlert tartja.<sup>15</sup> A politikai szerepvállalás, az elkötelezett közösségi aktivitás, a színészség folyamatos újragondolása mind az 1968 utáni nyugat-európai színházi műhelyek feladatként vállalt alkotó-koncepciója. Ariane Mnouchkine nemcsak *1789* című előadásával, de a Cartoucherie-ban létrehozott színházi bázisával is lenyűgözi Majort. Peter Brook pedig éppen ekkoriban indítja nemzetközi színházi kutatólaboratóriumát, s a színjátszás alapformáját keresve a közösségi kommunikáció, az agresszió és a megértés mozzanatain át eljut a Bouffes du Nord tereiben és csak ott létrejövő társulati közös alkotásokig.

Major Tamás rendezése, ráadásul majd félszáz évvel későbből szemlélve, a határozott kérdéseket feltévő, csapatban dolgozó, a színházat eseményként létrehozó alkotások sorába illeszkedik. A Majornál fél generációval fiatalabb francia, olasz kortársak az állami színházi támogatási rendből kilépve kis közösségekben dolgoznak, míg Major a nemzet első színházában. Sikerét színházi tudásán kívül politikai érzékenysége is garantálja: egyensúlyozni képes a Weiss-féle direkt állásfoglalás és az ironikus kettős beszéd agressziója között. Ez az előadás kiemelkedő sajátossága.<sup>16</sup>

## Színészi játék

Az előadás címszereplője egy gigantikus szörny, akit maradék zsákvászonból tűznek össze a játékosok az előadás nyitójelenetében. Keserű Ilona tervei leginkább Picasso mougins-i korszakára emlékeztető bábut állítanak elénk, a méretek pedig

<sup>14</sup> „...a szöveggel egyenrangú, sőt, helyenként már fölébe emelkedő alkotóelem a sokkoló zene, a karének és végül, de nem utolsósorban, a mozgás.” BENEDEK M. 1970.

<sup>15</sup> KOCSIS L. 1987, 251.

<sup>16</sup> „S így a politikai manifesztációt komédiára átültető játék a Katona József Színházban telitalálatnak hat.” PÁLYI 1970, 2.

Peter Schhumann bábszínházának grandiózus formáit idézik. A szörny testét belülről mozgatják, így az egész előadás alatt fenn tudják tartani a figyelmet. A bábút, mely leginkább egy groteszken puffadt, szétesűszott arcvonásokkal tagolt óriási gömb, Weiss írói credója és az előadásolvasási rendet közvetítő műsorfüzet után fasiszta diktátornak látják és azonosítják a nézők.<sup>17</sup> Ez a limlomokból felépített szörny az előadás fináléjában felhasad, s kilép belőle a színész, miként egy maszkbábuból, és csatlakozik a záródalt éneklő tömeghez.

...a szörnyből (annak szöveg szerinti halála után) előbújik a Szörnyet játszó színész, s a többi karakterfigura is eldobja kalapját, sapkáját, kizsákmányolók és kizsákmányoltak egyaránt kilépnek szerepükből, s együtt éneklük boldog-groteszk dalukat a Szörny haláláról.<sup>18</sup>

A zárókép kimerevíti a teljes előadás játéktechnikai különlegességét: Major a hangsúlyt nem a nemzetis színészek egyéni tudására, hanem a társulat egészére helyezi. Nagy vállalás ez az elmúlt évtizedek csatái után, de a kritikák támogatják abban Majort, hogy kiemelik: a csapatjáték társulat- (és közönség)építő mozzanata megkerülhetetlen rendezői érdem.<sup>19</sup> Az előadás felvételét nézve mindez nem is kérdéses, hiszen egy ilyen (pop)zenés, végigénekelt és táncolt, komoly koreográfiát igénylő előadást egy prózai hagyományokkal bíró színházban csakis együtt, csakis társulatban lehet végigvinni. A teljes társulati névsor ismeretében azért feltűnő, hogy sem Marton Endre rendezéseiben szereplő neves színészek, sem az idősebb és ismertebb nemzetis csapat nem beszéli a kortárs (vagy korabeli szóhasználatban: korszerű) színházi formanyelvet.

A teljes sajtó nemcsak elfogadja Major nyilatkozataiban kinyilatkoztatott értelmezői szempontokat, de átveszik, ahogy a játék látható közös örömről beszél. A nézők 1970-ben természetesen egy olyan zenés előadás hatása alatt állnak, mely az addigi magyar színházi gyakorlatban szokatlan zenés élményt nyújt. A *Luzitánt* lehetetlennek bizonyult bármivel összevetni, így a lelkesedés egy olyan műfajt illet, mellyel még senki nem találkozott. A kortárs közönségnek pár mozzanat feltétlen

---

<sup>17</sup> „Itt a főszereplő – egy zsákból, kócból összetákolts bábú – a fasiszta diktátor szimbolikus megtestesítője.” GESZTI 1970.

<sup>18</sup> PÁLYI 1970, 2.

<sup>19</sup> „...a művet nem különböző, egymásnak ellentmondó egyéniségek hozzák létre, hanem az együttes, mely a közös cél érdekében szövetkezett. Ahogy a korszerű labdarúgás a tökéletes csapatjátékra épül, úgy a korszerű színházis: a sztárok magánszámait sosem pótolhatják az együttes munkáját.” GYURKÓ 1970.

újnak számít: az egyik maga az a tény, hogy a színészek saját játékukat is szétszedik, miként a szörnybábut. A színészek bemozogják a teljes színpadot, a nézők közötti sorokat is használják járásnak, miközben hozzáérnek a nézőkhöz, rájuk lépnek, átgázolnak rajtuk. A test valósága, szaga és verejtéke, mozgása és fáradékonyága itt, a nemzeti társulat előadásában nem egyszerűen láthatóvá, de majd minden érzékszervvel érezhetővé vált.<sup>20</sup> Játéktechnikailag a Nemzetiben ez nem brechti elidegenítő színházi mozzanatként működik, hanem (próbálkozó) performatív aktusként.<sup>21</sup>

Egy másik újdonság a tempóválasztásban nyilvánul meg. Lüktető a másfél órás előadást, melyet nem a jelenetek, felvonások, szünetek ismert rendje tagol, hanem leginkább szekvenciák sora strukturál.

A Nemzeti Színház együttese ezúttal – Major Tamás ezer ötlettel tűzdelt, dinamikus rendezésének, Daróczi Bárdos Tamás zenéjének, Szigeti Károly koreográfiájának hála – játszik. Mozgással, énekkel, pantomimszerű játékkal tölti be a nézőteret, lüktető tempót diktál a gondolatoknak is, s ebben az együttes minden tagjának – a főiskolás kórustagoktól a kitűnő Iglódi Istvánig – megvan a maga gondosak megtervezett, kikísérletezett helye.<sup>22</sup>

A tempó dinamikája elviszi a nézőket, zsigeri és nem intellektuális hatást kelt, ez a kritikai irodalom jelentős részéből könnyen olvasható: arról, hogy legyen forradalom, 1970-ben, másfél évtizeddel 1956 után nem lehet gondolkodni, így a gondolatok, melynek lüktető a tempója, a gyarmati elnyomás körül keringenek megőrizve az államszocialista retorika igazságosító hatalmi nyelvét. Kevesek látják meg, s még kevesebben tudják megírni, miért is jelentős Major és a Nemzeti történetében *A luzitán szörny* bemutatása. Ők azonban egyetlen színész, Törőcsik Mari alakítása köré gyűjtik véleményüket. Törőcsikről, a színházban nem elfogadott színészeről szuperlatívuszokban beszélni az új, erős Major zseniális technikai újratekésztését is köszönteni lehet anélkül, hogy az írások Majorrról szólnának.

---

<sup>20</sup> „A színészek legfeltűnőbb tulajdonsága volt, hogy – magyar színpadon szokatlan intenzitással – egész testükkel részt vettek a játékban, egész testük önállóan, szöveg nélkül is bele volt komponálva az előadásba.” BERNÁTH 1970.

<sup>21</sup> Major kiterjedt információs hálójára révén feltehetően hallott Richard SCHECHNER New York-i 1969-es *Dionyszosz* előadásáról.

<sup>22</sup> FÖLDES 1970, 11.



Törőcsik „nem sztár. Jelentéktelen. Magára vonzza a tekintetet.”<sup>23</sup> Törőcsik 1970-ben harmincöt éves, s minden filmsikere ellenére ügyetlen a színpadon. Major tanítja, hiszen csak ő lát benne fantáziát. Először Brechten dolgoznak, majd a *Luzitán*ban találják meg azt a közvetlen és civil megszólalást, mely át tud hangilag törni a Katona József Színház nézőterén, mégis közvetlen és egyszerű marad. A társulati játék pedig azért itt, a Weiss-darabban formálódik Törőcsikre, mert a jelenetek nem az átélés, nem a pszichológiai hitelesség jól ismert (kis)realista technikáit igénylik, hanem az egyszerű megszólalást, a közvetlen beszédet. A Törőcsikre osztott 3. Beszélő szerepe nem nagyobb, nem jobb, nem etikusabb vagy kimondóbb, mint a többi. De azt a nyelvet, amit frissen cirkusz-színháznak neveznek el, Törőcsik beszéli legjobban.<sup>24</sup> A cirkusz itt a vásári komédiát jelenti, a kikiáltók harsányságát, provokatív kiszólásokat, értelmező narrációkat.

[Törőcsik] másodpercek alatt teremt szemrebbenésekkel vagy megállással, kézmozdulattal és mindig változó hanggal egy egész életet felvillantó teljes emberi karaktert.<sup>25</sup>

A színésznő ehhez fürgeséggel, hajlékonysággal, óriási hangerővel, nagy amplitúdójú érzelmi hangskálával bír, kikiáltó ő megafon nélkül, ráadásul olyan igazságot osztó pozícióban, melyre tézisnek formált, nagy súlyú mondatokat szokás írni.

Lehetetlen nem azzal jellemezni [Törőcsik] játékát, hogy amilyen kicsi, olyan erős és kemény volt, s ha tellett tőle halálordítás- és düh-hangerőre, tellett hasonló hatóerejű halk dadogásokra, hiteles félmozdulatokra szorongásjelzésekre is.<sup>26</sup>

A kritika Törőcsik mellett Iglódi Istvánt látja meg az egységesnek észlelt tömegben.<sup>27</sup> A nagyon fiatalként a Nemzetiben játszó Iglódi a huszonévesek játékkedvét sugározza, ez még ötven év múlva is átérződik a felvételen. A játék

---

<sup>23</sup> PÁLYI 1970. A teljes írás Törőcsik Mari színészi munkáját elemzi.

<sup>24</sup> PÁLYI 1970.

<sup>25</sup> BERNÁTH 1970.

<sup>26</sup> BOR 1970.

<sup>27</sup> „Törőcsik, akinél nagyobb egyéniség alig van a magyar színpadon, *A luzitán szörnyben* nem azért ért el pályája egyik csúcsára, mert fölényűt a kitűnő együttesnek, hanem mert tökéletesen azonosult vele.” GYURKÓ 1970.

öröme, mely oly ritka a hatvanas évek utáni magyar kultúrában, itt a zenés színházi agitációs propaganda előadásban szinte tét nélküli boldogságot hoz. Iglódi a zenés színészet olyan professzionális formáját csillantja szinte egyedül fel, mely nem a cirkusz, de az operett sajátja. Ez az előadás összehozta a nemzeti színészeket, legalábbis Major színészeit feltétlenül.

### **Színházi látvány és hangzás**

Az előadás koncepciója és formája üres teret kíván,<sup>28</sup> a tér különös tervezett mozgékonyasága a hallott tempót alakítja látható lüktetéssé. A díszlet- és jelmezterveket készítő Keserü Ilona a fiatal művészgeneráció már ismert alakja, az IPARTERV csoportban alkotó művész, aki 1966-ban Weiss *A vizsgálat* című darabjának színházi látványával debütál a Nemzetiben. Major, aki nemcsak a kortárs irodalomban, de a képzőművészetben, a kiállítások világában is otthonosan mozog, Weisshez, a zenéhez, provokatív és nagyon fiatal társakat keres. Az IPARTERV csoport, melynek kiállításain és katalógusaiban többek közt Szentjóby Tamás, Bak Imre, Lakner László, Erdély Mikós, Maurer Dóra is szerepel, az Európai Iskola és az absztrakt expresszionizmus eszméit és stílusát követve vált ismertté. Míg a csoport egyes kiállításait betiltják, Keserü a Nemzetiben Majornál tervez, s ez arra is lehetőséget ad, hogy a színházi kritika megemlítsé kiállításait.

A díszletet és a jelmezeket Keserü Ilona tervezte: hogy mi mindent lehet zsákvászonnal, kenderkötéllal, lennel, madzaggal, ronggyal kifejezni, azt a vendégművész legutóbbi kiállításán láthatták a modern tárlatok látogatói.<sup>29</sup>

Ezt az összetett képletet érdemes a szovjetizált kultúra elemzésekor figyelembe venni. A rendszer ilyen puha kettőssége évtizedekre megzavarja a művészi kontextusok értékelését és értését, az előadás látványáról szóló elemző beszéd pedig ki sem alakul. A hetvenes években Major Tamáson kívül a kaposvári társulattal dolgozik még fiatal, neoavantgárd képzőművész, Pauer Gyula is.

<sup>28</sup> „Az egységes tömegmozgatásra úgy hiszem jó példa *A luzitán szörny* előadása.” BARTA 1973, 13.

<sup>29</sup> BOR 1970.

A *luzitán szörny* terét szabálytalan ritmusban a zsinórpaddlászról belógatott kötelek jelölik ki, káosz és egyszerűség határozza meg a látványt.<sup>30</sup> Káosz, mert az őserdőtől a börtönig, a Tarzan-romantikától a modern cirkuszig tucatnyi értelmezői keret feszül az előadásra, s egyszerűség, mert a kötél multifunkcionalitása a játékot, s nem a kontextuskeresést kínálja az értelmezés feladatául. A teret a szörny bábalakja uralja végig,<sup>31</sup> melyet a játékosok építenek-varrnak össze, s szedik is szét.<sup>32</sup> A színvilág két dinamikus közösséget jelenít meg: a gyarmatosítók fehér, frissen (és nehezen) vasalt lenvászon, kissé militarista öltözékben, a bennszülöttek pedig meleg földszínű, barna-vörös zsákruhában nem-nélküli, életkor nélküli homogén tömegként állnak a proszcéniumon.

Az üres tér Peter Brook fogalma, Majort bevallottan inspirálta ez a gyakorlat, melyet 1964-ben Budapesten a *Lear király*ban is láthatott.<sup>33</sup> Ezt a színházcsinálási formát, legalábbis külsőségeit, itt kipróbálja, de társulati nyelvvé nem emeli. Igen sikeres forma marad egyetlen előadás erejéig.

### Az előadás hatástörténete

Az előadás azonnali, kritikai reakciókban mérhető hatása rendkívül erős.

Az elmúlt években kétségtelenül Major Tamás rendezései körül gyűrűzött a legtöbb vita. [...] Rendezéseivel egy olyan sajátos és egyéni stílust képvisel, amely formai oldalról is bármikor felismerhető, de lényege mégis az, hogy a művek belső igazságának feltárását tűzi ki célul a korszerű színpad követelményeinek megfelelő eszközökkel.<sup>34</sup>

A Nemzeti társulata megújulásra, felfrissülésre szorul, olyan szellemi és művészi izgalmakra, melyek a politikai hatalom ideológiai elvárásaiból fakadnak, mégis beteljesítik a közösség legdinamikusabb, legfiatalabb rétegének vágyát. A Nemzeti

<sup>30</sup> „A díszlet elenyésző, mindössze néhány kötél lóg, amely egyaránt jelzi az őserdőt és a börtönrácsot, a gyarmati vidék legfőbb jellemzőit.” BENEDEK M. 1970.

<sup>31</sup> Összetett kulturális környezetre utal, amikor Halász Péter Kassák Színháza 1973 nyarán a balatonboglári kápolnában létrehozta Breznyik Péterrel, ifj. Kurtág Györggyel a *King Kongot*, melyben egy majomóriás uralja a teret, mint Keserü Ilona tervében.

<sup>32</sup> „Riasztóan komikus és félelmetességében is legyőzhető.” FÖLDES 1970, 11.

<sup>33</sup> BROOK könyve 1968-ban jelent meg, magyarul 1973-ban, Koós Anna fordításában.

<sup>34</sup> BARTA 1973, 12.

a háború utáni évek, a fiatal és lendületes társulati korszak után idősödni kezd. A társulat, legfőképp vezetői, beérkezett művészek, akik elmélyült és esztétikailag összetetten árnyalt színházi közeget teremtettek, de mind a lendület, mind a megfogalmazható alkotói akarat érett szemlélődéssé alakult át. 1968 után anakronisztikusnak látszik figyelmen kívül hagyni a lázadás, a forradalom, a szembenállás témáját. A forradalmat azonban 1970-ben Magyarországon megmutatni úgy, hogy ne egyszerűen a Kommunista Ifjúsági Szövetség világtalálkozójának az egyenlelkesedése érződjék rajta, nehéz feladat. Major nem történelmi példát választ, nem a kettős beszéd vagy a történelmi parabola technikájával dolgozik, s nem is fordul, miként 1957-ben sem tette, az 1956-os forradalom utáni pacifikálás dramatikus eszközeihez (ahogy az országon végigfuttatott Dobozy-féle *Szélvihar*ral sokan tették). Major az államszocialista színházi lehetőségek összetett viszonyai közepette Brecht és Weiss elidegenítő agitációs és propaganda-színházát hozza létre, de fiatalok zenéjével és táncával.

Az előadás hosszú távú hatástörténeti esélyét a Vígszínház semmisíti meg, amikor 1973-ban bemutatják a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, röviden csak *Popfesztiválnak* nevezett előadásukat. Ezzel a Vígszínház Várkonyi vezetésével jelzi: készen áll ismét magához venni a könnyed zenés szórakoztatás feladatát. Mind épületi akusztikája, mind játékhagyománya, mind társulati összetétele erre predesztinálja.

Ugyanakkor egy alapos színháztörténeti elemzés képes feltárni: Major tanítványai, legfőképp Ascher Tamás és a Kaposvári Színház művészeti vezetése olyan új, zenés színházi formát teremtettek, mely a vidéki színházi repertoárban kötelező elemként szereplő operettek rendezésével kezdődött, majd a zenés színházi forma könnyedségével és tempójával kérdező művészeti alkotást hozott létre.

## Iglódi István: *Döglött aknák*, 1971

A Nemzeti előadása megmaradt a közösségi emlékezetben, mert a társalgási színjáték megújított gyakorlatával két színészlegenda, Major Tamás és Kállai Ferenc pizsamában beszélget az ötvenes évekről, a túlkapásokról és a túlélésekről – egy kórházi ágyon ülve. Az előadás folklórelemként domesztikálja a politikai humort, s a szovjetizált viccmesélés (mint kimondás) technikáját egy fiatal drámaíró, Csurka István formálja a kettős beszéd mechanizmusára.

**Cím:** Döglött aknák

**A bemutató dátuma:** 1971. május 7.

**A bemutató helyszíne:** Katona József Színház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza

**Rendező:** Iglódi István

**Szerző:** Csurka István

**A rendező munkatársa:** Bodnár Sándor

**Díszlettervező:** Varga Mátyás

**Jelmeztervező:** Vágó Nelly

**Szenikus:** Bakó József

**Társulat:** Nemzeti Színház

**Színészek:** Major Tamás (Moór Jenő), Kállai Ferenc (Paál Károly), Szokolay Ottó, Izsóf Vilmos (Béla), Zolnai Zsuzsa (Zsóka, színésznő), Pártos Erzsébet (Paálné), Gyulay Károly (orvos), Jancsó Sarolta f. h. (ápolónő), Királyi Irén (Látogató), Gyalog Ödön (1. ápoló), Melis Gábor (2. ápoló).

### Színházkulturális kontextus

Ötödik éve használja a Nemzeti társulata a Hevesi Sándor téri épületet, s úgy tűnik, mind a színészi technika, mind a közönségmarketing megszokta a kisebb nézőtér adottságaihoz kötött lehetőségeket. A páholyokat kivették, a földszinti széksorok látványa az államszocialista színházépítészeti átalakítások osztályegyenlőségként értett demokratikusságát állítja. A színház legszebb része az új előcsarnok, ahol Barcsay Jenő óriási márványmozaikjához fut a vörös szőnyeg. A színház kamaraszínháza a nézőterét tekintve nem sokkal kisebb teret kínál az előadásoknak, így amikor 1971-ben a *Döglött aknákat* a Katona József Színházban mutatják be,

akkor a kamara jelleg a (gyakorlatilag) kétszereplős dráma játékteréhez, s nem a várható közönségsikerhez méretezi a befogadó helyszínt. A siker biztos, erre legfőképp a sztárszínészek ígérnek garanciát, mindenesetre ezzel az előadással ér véget Both Béla igazgatói működése. Hangsúlyozzák a források, hogy a premier idején még nem lehet biztosan tudni, ki kerül a nyugdíjba vonuló vezető helyére,<sup>1</sup> s mindez miképp befolyásolja majd a színházon belüli (erő)viszályokat. Mindenesetre Major Tamás főrendezőként pályája egyik legemlékezetesebb komikus karakteralakítását hozza létre, mely egyrészt megerősíti színészi pozícióját,<sup>2</sup> másrészt elvezeti az 1982-es *Mirandolinában* játszott, legendássá vált Forlipopoli lovag játéktechnikájához.<sup>3</sup> Az előadás korai marketingje professzionális. Számos közös fotó készül a harsogva nevető Kállai Ferencről és Csurka Istvánról, akire a Nemzeti friss írójaként meglepő reménységgel tekintenek.<sup>4</sup> A színházi tematikával is bíró heti- és női lapok is a színészek és a drámaíró (s nem a rendező) személyére fókuszálnak. A kora hetvenes évek nyelvi és ideológiai zavarában az előadásnak mindemellett mélyen marxizáló befogadói közegben kell magára találnia,<sup>5</sup> s kibogozhatatlan, vajon a *Népszabadság* fiatal kritikusának hivatkozási kerete disszeminálódik az országos napilapokba, esetleg az egyszerű néző pártiskolákon elsajátított elemzési technikája bukkan fel egységes értelmezői közegként, de a szakíróktól a postásig mindenki Marxot citálja.<sup>6</sup> A nevetés lesz a megnevezett kulturális kontextusa az előadásnak, s ez a szocialista kabarénevetés,<sup>7</sup> mely az államszocialista humor lehetőségeit gondosan mérlegelve és engedélyezve tör utat magának, most különös módon egyszerre cenzoriális és nyilvános kontroll alatt tartva tematizál és bagatellizál ki nem mondott nemzeti történeti eseményeket. A *Döglött aknák* esetében a mintaolvasói protokollt maga Komlós János,<sup>8</sup> a

---

<sup>1</sup> SZÉKELY 1987, 147.

<sup>2</sup> „Színészszemélyisége időnként »kilógott« a Sztanyiszlavszkij-módszer hazai adaptálásával készült előadásokból.” KOLTAI 1986, 9.

<sup>3</sup> A *Mirandolina* bemutatója és a *Döglött aknák* TV-felvétele egyazon évben, 1982-ben történt meg, a felvétel disszeminációja és az új előadás belépése a közösségi emlékezetbe összecsúszik, így a komparatív játékelemzés szinte kínálja magát.

<sup>4</sup> „Csurka „érdeme, hogy nem a szituáció ötletvariációjából építi fel darabját, mint a nyugat-utánzó abszurd drámaírók (Görgey, Gosztonyi), hanem a figurákat történetileg is analizálja.” ABLONCZY 1971, 61.

<sup>5</sup> „Marx szerint az emberiség nevetve búcsúzik múltjától.” KOLTAI 1971.

<sup>6</sup> „Somogyi Lászlóné: [...] Hadd idézzem közbevetőleg Marx híres megállapítását: az emberiség nevetve búcsúzik múltjától...” G. SZABÓ 1971.

<sup>7</sup> DAVIES 2009, 17–38, BECKMANN 1980.

<sup>8</sup> KERTÉSZ P. 2007, 267–268.

*Népszabadság* kulturális rovatának volt vezetője, a Mikroszkóp Színpad igazgatója adja meg a párt lapjában,<sup>9</sup> mert a bemutató körül ideje tisztázni, hogy szatírárt lát a néző, nem pedig vígjátékot, s „a színpadon nem kommunisták és reakció, nem burzsoá és plebejus, hanem két rögeszme küzdelme folyik”.<sup>10</sup> Azt is a párt lapja vezeti fel, hogy „enyhébb légtömegek áramlanak hazánk fölé”,<sup>11</sup> s ezzel a képpel megadja és megerősíti az olvasási technikát: kettős értés és kettős beszéd mentén indul a befogadás. Ezért is érthető módon az elemzők mindig leszögeznek: ilyesfajta, a drámában bemutatott *ilyen* világ már régóta nincs Magyarországon,<sup>12</sup> a vonatkozó névmás használatával azonban védik magukat a megnevezés konkrétumától.

## Dramaturgia

Csurka István drámái a hetvenes évek nagy felfedezéseiként mozgatták a színházi tereket. Dramatikus életműve egészét nézve tehetséges alkalmazója társalgási színmű-irodalmunknak, helyzetek és mondatok drámai jelenetezésének. Sikerének dramaturgiai oka a jól megcsinált színházi forma elterjedésében, majdnem évszázados hagyományában rejlik, a közösségi emlékezet azonban témáinak jól ismert fordulataiban lel élményre.

De persze sikeres maradt, a módszere verhetetlenül egyszer és tehetséges volt: mindent megírt, ami ő is volt egykoron, és sokaknak volt ismerős, ami vele történt. Folyamatosan megírta a tönkremenőben lévő túlélőkkel történeteket, az 1956 utáni értelmiségieket, ivás és írás, nőkkel való bajlódás és kétségbeesett baszás közben, reménytelennek látva az elvesző jót, és becsülve minden egyes nyugalomban lezajló hétköznapot.<sup>13</sup>

A Dobozy Imrétől, Mátyás Évától jól ismert kommunista munkásmozgalom elkötelezett színpadi alakjai, a nemzeti költők szocialista értelmiségi kételyeit hordozó karakterek után a hétköznapi szocialista ember típusa kerül dramatikus helyzetbe, s a jóleső komikum felbuzgó forrását teremti meg Csurka a pizsamára

---

<sup>9</sup> KOMLÓS 1971, 8.

<sup>10</sup> KOMLÓS 1971, 8.

<sup>11</sup> ÁRKUS 1972, 2.

<sup>12</sup> „Megnyugtat viszont, hogy effajta politikai amalgám nálunk manapság már csak bohózatban konstruálható.” MAJOR O. 1971.

<sup>13</sup> GYÖRGY 2014, 272.

vetköztetett, intim és kiszolgáltatott helyzetbe állított pártfunkcionárius és az ügyeskedő gebines klasszikus párosával. Csurka olyannyira bátran idéz az államszocialista színházi hagyományból kifele tuszkolt Molnár Ferentől, hogy még egy pisztolyt is megjelenít az első felvonásban, s bravúros suspense-technikával íveli a feszültséget a pisztolydörrenésig. Csurka szalonvígjátékok remek szerzőjévé válik, a bezártságban végigvitt párbeszédnek kiváló írójává segíti a színházi közeg, mégsem éri el Molnár Ferenc drámaírói pozícióját. Mindez nem egyszerűen az írói életművének értékelését akadályozó, annak lezárását deklaráló politikai szerepvállalásának köszönhető, <sup>14</sup> hanem a hetvenes–nyolcvanas évek parabolisztikus-analógiákban fogalmazó dramatikus játéktechnikájának. A döglött akna éppolyan parabolisztikus dramatikus működésre asszociáltat, mint például a fáklyaláng Illyésnél, a szörnyeteg Németh Lászlónál, a híd Háy Gyulánál.<sup>15</sup> A hetvenes évekbeli dramatikus nyelv ezzel állt színpadra.

Ez az írástechnika azonban csak rövid életű sikereket hoz, mert a paraboladramaturgia igényli a támogató olvasói közösséget, de felbomlásakor a szövegek hatásmechanizmusa a semmiben forog. Ezek a drámák nehezen olvashatók, s hatástörténetük felől nézve bizonyítottan nehezen játszhatók, hiszen a parabolatechnika statikus struktúráját csak nyelvi bravúrokkal lehet lazítani. Csurkánál ezek hol ironikus agresszió, hol viccelődő-gúnyolódó szerepjáték formájában, de kirekesztő, rasszista megszólalásokkal ejtik zavarba a nézőt. Nyilvánvaló, hogy 2020-ban más politikailag korrekt normák mentén formálódik a közbeszéd, mint 1971-ben, más az irodalmi kulturális közösség, mint majd fél évszázaddal korábban. S nem a drámaírói ethoszról, hanem a nemzeti közösségről formál állítást, amikor a hetvenes évek elején a nézők kibuggyanva felröhögnek Major/Moór mondatán: „Sovány pacák. Nem cigány ez?”<sup>16</sup> Csurka az 1965-ben

---

<sup>14</sup> CSURKA 1992.

<sup>15</sup> „Csurka darabja tehát valóban a döglött aknákról szól, olyan ellentétekről, amelyek élnek a magyar társadalomban, és amelyeknek semmiféle alapjuk és valóságos feszítő erejük nincs. Az új fülemüleperek ideológiai formát öltenek, de mögöttük még egy fülemüle éneke sincs. A gondolat nagyon jó és aktuális, mert a hasonló perlekedések, haragok, úgynevezett elvi ellentétek behálózják a társadalmi élet egészét. A pozícióhoz hozzákonstruáljuk a történelmet, egyénit és társadalmi egyaránt, hozzákonstruáljuk az ideológiát, és azután már bizonyos pátozzsal veszekszünk.” HERMANN 1971, 8.

<sup>16</sup> CSURKA 1980, 91. A felvételen követhető, hogy ennél a mondatnál: „anyja Szeredás Rozália. Jól sejtettem én: egy kis cigány beütés” – ellenállhatatlanul kitör a nézőtéri nevetés. CSURKA 1980, 110.



megjelent *Moór és Paál* című kisregényéből konszolidációs drámát írt,<sup>17</sup> s a reakció-szekta szembeállítás tematizálása 1956-hoz közelebb jelentéseesebbnek tűnhetett,<sup>18</sup> mint deklarált tagadása 1971-ben. A kimondás lehetőségét a Rádiókabaré műfajában, nem pedig a Nemzetiben fogadta lehetségesként a közönség, erre utal a megszólaló kritikák hierarchiáját is érzékenyen figyelő elemzések sora.

Velük és a hasonlóan vélekedő szakmán kívüliekkel szemben védte meg Csurka darabját a *Népszabadság*ban Komlós János, az író nyilatkozatával és – úgy tűnik –szándékával is ellentétben azt állítva, hogy Moór és Paál nem két politikai állásfoglalást képvisel, hanem csupán két ferde, rögeszmés, már-már patológus magatartásformát.<sup>19</sup>

Csurkára a *Ki lesz a bálanya* 1969-es bemutatója<sup>20</sup> után óriási figyelem<sup>21</sup> irányul és elvárás tétetik.<sup>22</sup> A kulcsdráma után a Nemzetibe kerülni jelentős karrierlépés,<sup>23</sup> legfőképp ha a művet realista drámaként<sup>24</sup> vezetik fel, fergeteges realista vígjátékként,<sup>25</sup> mely önfeledten tekinthet vissza a régmúltnak állított ötvenes évek eseményeire. A nézőket feltehetően nem hozza zavarba az az idő-összemosás, mely egyidejű eseménnyé rendezi Moór bűnét, amikor Paált a Dunába akarta lövettetni a nyilasokkal, s Paál bűnét, amikor nem ad gebinjogot a lángossütő Moórnak. A

<sup>17</sup> „Tizenkét évvel ezelőtt, a kisregény írásakor tulajdonképpen egy fölfedezéssel viaskodtam. Azt fedeztem föl, vagy azt véltem fölfedezni, az akkori társadalmi viszonyok közepette, hogy a szélsőségek kora lejárt. Mindenfajta szélsőségé.” CSURKA 1971.

<sup>18</sup> „Úgy gondolom: Moór és Paál szembeállítása igazából az 1956-ot közvetlenül követő években lehetett igaz és érdekes. Hazai viszonylatban utolsó nagy fellépésük után voltak; tehát csorbítatlan lehetett az a feszültség, az az indulati töltés is, amellyel egymásnak ugorhattak.” SZÁNTÓ 1971, 2.

<sup>19</sup> SZÁNTÓ 1971, 3.

<sup>20</sup> Léner Péter rendezésében, Thália Színház, Inke László (Czifra), Keres Emil (Fény), Harsányi Gábor (Csüllögh), Szilágyi Tibor (Abonyi) főszereplésével.

<sup>21</sup> „Csurka kétségtelenül legkiválóbb színpadi szerzőink közé tartozik.” TAXNER 1971.

<sup>22</sup> „Csurka reménykedett, talán felrobbannak aknáit, a poénok nevetésben robbantják a néző lelkét. Így történt. Az évad, s az elmúlt évek egyik legjobb magyar drámáját láthattuk...” ABLONCZY 1971, 61.

<sup>23</sup> „Ha valaha visszatekintenek majd az 1970–71-es évadra, meg fogják állapítani: ez volt a nagy gála éve. Csaknem mindenki, aki a legújabb drámairodalomban szerepet játszik, darabbal jelentkezett, sőt, volt aki kettővel is. A bemutatók egymást érték, egymás sarkára hágtak. Kevés olyan évad volt, amikor ugyanabban az évben lehetett tapsolni Illyés- és Darvas-darabnak, Örkénynek és Gyárfásnak, Hubaynak és Csurkának. Ilyen szempontból tehát semmi ok panaszra, az írók írnak, a közönség bejön a színházakba.” HERMANN 1971, 1.

<sup>24</sup> „Az élet, pszichológia, a jellem, viselkedés, a valóság tényeit rendezni dramaturgiai-színházi egységbe.” ABLONCZY 1971, 62.

<sup>25</sup> [N. N.] 1972.

régmúlt ötvenes éveket nevezik meg a dráma idejének,<sup>26</sup> de kettős beszédben értik rajta a hetvenes évek jelenét. Így válik a kisregényből jól megcsinált struktúrára épülő dráma, mely zömében késleltetett monológokkal közvetíti a szereplőket mozgató motivációkat. Csurka töredezett monológokat ír,<sup>27</sup> hol az egyik, hol a másik beteg beszél az alvó társához,<sup>28</sup> ekként a drámai történet nem feltétlen a komikus helyzetekből, nem is a jellemek komikus karakteréből robban elénk, hanem a parabolisztikusan létező, állandó és végérvényes szocialista jelenből. Fergeteges, elszabadult viccként hat, amikor a nyolc hónapja a zárt osztályon fekvő Moór megkérdezi: „Vajon mi a helyzet odakint? Milyen a rendszer?”<sup>29</sup> Csurka szövegének állítása szerint kényszerképzetek világában élünk, a rendszerben mindenki ennek rabjaként él. Ez a szocialista realizmus konstruált valósága, miként Hermann István megfogalmazza: „Azért vagyunk azonban idegosztályon, hogy ami kiderül, az ne feltétlenül legyen igaz.”<sup>30</sup>

A dráma esetleges rendszerkritikus, elemző állítását elmossa kiszólásainak kabaré-vígjátéki cunamija, s ezt a feladatot a két sztárszínész veszi magára.<sup>31</sup> Apró nyelvi formákban, hangsúlyváltásokban, gesztikus poénokban teljesen átformálják a szöveget, beszélt szöveggé alakítják Csurka mondatait. A nemzetis nagymogulok megszelídítik, kabarésikerré improvizálják a drámát.

## Rendezés

Iglódi István fiatal rendezőként kapja a két nagy színészt az ígéretes drámaíróval, s ebben a szegmensben követhetlenné válik rendezői munkája. Iglódi a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán osztályában végzett öt évvel korábban színészként, Nádasdy Kálmán tanítványaként három évvel korábban rendezőként, itt most a játékmester szerepe jut neki. Ebben a felállásban a karakterek közötti viszony emberileg érthető minimumát jelzi. Paál és Moór esetében a huszonhét éves, a Nemzetiben pályakezdő rendező feltehetően előreengedte a színészi technét,

<sup>26</sup> „Friss humorral idézi az ötvenes évek szélsőségeit, helyzetei, figurái ismerősek s ma már önmagukban is komikusak.” [N. N.] 1972.

<sup>27</sup> Ezért találó a párhuzam: „Macskajáték – férfiakra”. TARJÁN 1971.

<sup>28</sup> „Itt a monológ apropója: a helyzet.” BÁTKI 1971.

<sup>29</sup> 1.10.41. a felvételen.

<sup>30</sup> HERMANN 1971, 8.

<sup>31</sup> A jól megcsinált drámai humorról lásd: KISS 2011, 126–160.

a dramatikus egyensúlyt biztosító mellékszereplők azonban oly egységes koncepcióban játszanak, hogy láthatóvá teszik a rendezői munkát. A kórházi személyzetén és a két kommunista káderén kívül a színpadon megjelenik egyikük fia, másikuk felesége és szeretője, s Iglódi Csurka szövegéhez igazodó, ám karakterében leginkább szexista előadást rendez. A helyzetkomikumokat erőltetetten tereli a testi vágyakozás irányába. Humorforrás, hogy az orvos mindig az ápolónő fenekét nézi,<sup>32</sup> természetesen az ápolónő mozgása, egyenruhája ki is emeli ezt a testrészt. Bizsergést kell a nézőtérén az a gyenge helyzetkomikum, amikor az orvos azt mondja: „figyelni kell”, s bár a mondat a betegre vonatkozik, de a testbeszéde önmagára mutat: figyelni a hajlongó és takarító ápolónő fenekét.

Iglódi a Nemzetiben illetlenül és szervilisen altestre rendezi azt, amit egyáltalán rendezhet. Talán a pizsamára vetkőzött öreg színészek miatt: ezt a humort mindenki érti, s a szexista humor oldja a politikait. Csurka a teljhatalmú Paált olyan kommunista vezetőnek írja meg, mint például a Várkonyi betiltott filmjében, a *Keserű igazságban* Bessenyei játszotta Sztankót. Brutális és érzéketlen, a hatalmi pozíciójából párosodó erőszakos kannak. Zsóka a darabban így emlékszik: „Milyen kicsi a világ. Engem az erkélyes szobában erőszakolt meg.”<sup>33</sup> Iglódi rendezése olyan kinezikai keretet helyez a mondat köré, mely nézőtéri harsány kacajt vált ki.<sup>34</sup> Mindezt felerősíti Kállai/Paál nagyjelenete a második felvonás elején, amikor egy párnához úgy beszél, mintha az a szeretője, Zsóka lenne, s megveri és megerőszakolja egyszerre – a szex és a hatalom összetartozó képét állítja színpadra. Ez a rendezés is realistának neveztetik, hiszen „Iglódy (sic!) István kitűnő érzéssel látta meg, hogy a darab nem nevetetni akar, hanem nevetségessé tenni valamit, ami nevetségességében is reális.”<sup>35</sup> Szinte csak egyensúlyt teremt, de egyértelmű, hogy a sokszoros felújítások után is az előadás a színészeknek csak jutalomjáték, melyben nincs rendezői feladat.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> A felvételen 17.58-nál.

<sup>33</sup> CSURKA 1980, 101.

<sup>34</sup> A felvételen 1.16.19.-nél.

<sup>35</sup> HARANGOZÓ 1971, 2.

<sup>36</sup> „Iglódi István rendezői szellemessége [...] jól elegyíti azokat a borotvaélen tánocoló, a kabarétól a népi csúfolódáson át a burleszkig terjedő komikum-elemeket, amelyeket két ilyen végletes figura és egy elmegyógyintézet esetében mozgósítani kell.” SAS 1971, 4–5.

## Színészi játék

Csurka olyan tézismondatot írt Moórnak, mely kiemeli az államszocialista közegben egyáltalán lehetséges nyilvános ellenállás nyelvi-retorikai lehetőségei közül az egyetlent: a nevetést. „Ha egészséges lennék, egy röhögéssel kikészíteném ezt az egész rendszert”<sup>37</sup> – mondja Moór, s Major Tamás váratlanul feltörő, öblösen erős, hangsúlyosan artikulált nevetése leröhögi és a térből ténylegesen kiröhögi Paált. „Major zseniális, clown”,<sup>38</sup> rajong érte a kritika és a nézők, s több mint háromszáz előadáson, több mint egy évtizeden át öregszik bele az öregember szerepébe. Játékának különös színt ad, hogy ő maga, saját teste értelmeződik a megtestesülés e folyamatában. Major minden esti Moór-hangulatát különösen dokumentálta. Az előadásokon, a szerepe szerint, valamit ír, amit átad Zsókanak.<sup>39</sup> A kontextusból, a színészek játékából arra következtethetünk, az emlékirata egy lapját nyújtja Zsókanak,<sup>40</sup> a szövegét azonban Csurka nem írta meg, az előadáson nem hangzik fel. Major minden este a színpadon egy erotikus verset improvizált Zsókanak. Zolnay Zsuzsa ezeket megőrizte, egy részüket publikálta,<sup>41</sup> s az állapotba-kerülés elengedhetetlen mozzanatának, az ismétlés színpadi technikájának ritkán megőrzött eszközeként tekinthetünk rá. Az eljátszott szerep tizenéves állandó jelenlétéből következik, hogy Major Moórként 1971 és 1982 között átvészelte saját politikai bukását, Marton Endre igazgatói korszakát, a Székely–Zsámbéki-féle új időszámítást, Marton Endre halálát, Várkonyi Zoltán halálát, s új színházi korszakot kezdett 1982-ben a Katona József Színházban. „Színészete ekkorra letisztul, szikár alakja, szállás személyisége elnyeri azt a végső szellemi arculatot, amelyben mindig azonos önmagával és a szereppel.”<sup>42</sup>

S Major még mindig a *Döglött akná*kban játszik, s mindig saját jól ismert politikai pozíciója irányítja a mondatok értelmezését. Egy könnyed Csurka-mondatnál például magára mutat hangsúlyosan: „Ma már nincsenek is grófok... Ma

<sup>37</sup> CSURKA 1980, 127. A felvételen: 1.24.45.

<sup>38</sup> LÉTAY 1971.

<sup>39</sup> Az ötödik kép szerzői instrukciója: „[...] Moór, az ágyán ülve, egy ujjal gépel valamit.” Majd a dialógusban: „Vágyom rád. Nekem kell egy ilyen nő! [...] Tele vagyok energiával...” CSURKA 1980, 137.

<sup>40</sup> „Az emlékirataimban akkor is azt írom, hogy megvoltál nekem.” CSURKA 1980, 142.

<sup>41</sup> KOCSIS L. 1987, 319–328.

<sup>42</sup> KOLTAI 1986b, 5.

már rendezők vannak”,<sup>43</sup> s ezt azonnal elérte a közönség – hálásan fogadja a demokratikus gondolatot: nincsenek grófok, de rendezők igen. A nézőket az sem zavarja, hogy Major gesztikus improvizációi néhol ellenébe mennek az egységes karakterrajznak vagy mindannak, amit addig játszott. Hálások az ilyen szerepfelfogásban megjelenő önvallomásért. Csurka a drámájába illesztett egy kommunista műdal-imitációt:

Te akartad, hogy így legyen,  
 hogy a gyár a tied legyen,  
 s most fekszel e főkórházban,  
 kopott káderpizsamádban.<sup>44</sup>

Major halkán dünnyögi a dalt, ravaszul pillantgat a busa szemöldöke alól körbe, szinte egyesével keresi a szemkontaktust a nézőkkel, de csak finoman. Felszabadult nevetés kíséri minden dalolászását, s e nevetés éppen a zavaros, a megfoghatatlan, az érthetetlen helyzet ismerősségének szól. Miként a műdalban sem, úgy az egész előadásban sem tiszta, ki kit szólít meg, ki van pizsamában, ki akarta a gyárat, ki kicsoda volt. Ami biztos: most pizsamás öreg elvtársak harcolnak egy elmeosztályon. Major ráadásul zsidóra veszi a reakciós figuráját,<sup>45</sup> s ezzel még jobban összezavarja a megfeleltetés – azonosulás mátrixában működő megértést. Ugyanakkor megsegíti a bemutató politikai üzenetét: nem számít a régmúlt, zavaros volt és érthetetlen, már csak paranoiás öreg bolondokat érdekel, de ők is zárva vannak halálukig.

Major és Kállai remek ripacsok, akik „túl az írói ábrázolás kétségtelen és valóban rossz ízű aránytalanságain, a *Döglött aknák* esetén, virulens és szenvedélyt gerjesztő hatásáról elsősorban a két ragyogó színész tehet”.<sup>46</sup> Lubickolnak a játékban,<sup>47</sup> kétszemélyes stand up comedyt visznek. Major túlmozog,<sup>48</sup> mint egy commedia dell’arte közegben, Kállai túlharsog. Ők Moór és Paál.<sup>49</sup> Az új Stan és

<sup>43</sup> CSURKA 1980, 134. Felvételen: 1.39.30.

<sup>44</sup> Csurka 1980, 91.

<sup>45</sup> A *Nézőben* a premier után két évvel, 1973 októberében megjelent, a fotós nevét nem közlő kép rögzíti.

<sup>46</sup> SZÁNTÓ 1971, 1.

<sup>47</sup> „Major ebben kedvére játszhat brechti modorban, túlozhat, karikírozhat, ezáltal még élesebbé, pontosabbá teszi a semmi ember Moór Jenő ürességét.” Ablonczy 1971, 62.

<sup>48</sup> SAS 1971, 4.

<sup>49</sup> „Moór és Paál történelmi típus lett általuk. Major egy közismert aszfaltfigurában, a pesti reakciósban a fáradhatatlan áskálódót mutatja meg Moór Jenőként. Kifacsart

Pan. Hacsek és Sajó.<sup>50</sup> Rose és Guild.<sup>51</sup> Kettejük bravúros játéka is hozzájárul ahhoz, hogy a politikai beszéd évtizedekig, még a rendszerváltás után is megőrizze ironizáló, kikacsintós, kettős beszéd struktúrájú kereteit.<sup>52</sup>

A bemutató sajtója halkán észleli, hogy másféle beszédmódban másról szólna a mű, hiszen a „darabban rejlő tragikomikum kibontására csak Kállai tesz időnként kísérletet”,<sup>53</sup> de a pörgő vígjátékritmus, a gyors replikák, gesztusok, kifordulások, vagyis a teljes bohózáti repertoár eltereli a figyelmet a konkrétumokról. A bohózat része az elnagyolt gesztus: Kállai az örült elme állapotát furcsa kézmozgással jelzi. Hadonászik, ráng a keze, szélütéses inkább. Major a második felvonásban eljátssza, hogy hónapokig verték a zártosztályon. Állandóan, látványosan a fejéhez kap, védekezik,<sup>54</sup> remekel színészként. Ketten helyzetkomikumok végtelen sorozatát teremtik meg – sokszor teljesen elszakadva Csurka szövegétől. Végül is Csurka mondatainál jobb finálét eredményez, amikor Major az összetetegeződésnél járó ölelés és csókolás közepette elveszti protézisát. A kiejtett, majd bravúrosan visszatett műfogsor pár perces elszabadult játékaival irányítottan, a bohóckodás érzetével lehet zárni az estét. S egyértelmű: a nevetés áradását leginkább a látványos improvizációk robbantják ki.<sup>55</sup> Kállai, amikor már a karaktere semmit sem ért a környező térben, s más kontextust nem észlel és nem építhet maga köré, akkor elkezd énekelni a Vígszínház 1973-as bemutatójú *Popfesztivál* előadásából a *Ringasd el magad* dalt. „Mondja, maga munkásszínjász volt?”<sup>56</sup> – improzra rá Major, s ezzel a saját, illegális kommunista fiatalságát és a Víget egyszerre helyezi komikus pozícióba. A tomboló közönséggel együtt. S ebbe a sorba bele tud illeszkedni a veszélyesebb állítás is: tavasszal fordulat lesz.<sup>57</sup> Major és a Nemzeti így válik a nemzet bolondjává.

---

gilisztamozgása, vakondokszaglászása, alakváltoztatásra kész testi-lelki készsége az álnok törzselkedőké...” KOLTAI 1971.

<sup>50</sup> „A konszolidált hetvenes évek Hacsek és Sajó párja, Moór és Paál, két ellenséges világ ma már fogatlan képviselője, kíméletlen szópárbajszorozatban marja egymást.” LÉTAY 1971.

<sup>51</sup> TARJÁN 1971.

<sup>52</sup> Major kabaré-játszási tudását mindeközben a Komlós János írta Jenő és Lujza sorozatban szerezte meg. Lásd KERTÉSZ P. 2007, 175–185.

<sup>53</sup> TARJÁN 1971.

<sup>54</sup> Felvételen: 1.23.43.

<sup>55</sup> Major improvizációi oly mértékűek, hogy Zolnay Zsuzsa (Zsóka) is szétröhögi a jelenetet. A felvételen 1.29.22-nél.

<sup>56</sup> Felvételen: 1.34.59.

<sup>57</sup> „Paál: De fordulat még lesz. Moór: Gondolja, hogy tavasszal? Paál: Tavasszal? És még én vagyok neki reakciós?” CSURKA 1980, 146. Felvételen: 2.02.58.

## Színházi látvány és hangzás

A díszlet a Nemzeti főszcenikusának munkája. Varga Mátyás térkonceptiója is a két legendás színészt támogatja: a díszlet rendezettsége, a színpad teljes, bravúros beépítése a régi tapasztalattal működő mestertervező tudását, a társulat közös, automatikus (legalábbis írásokban nem reflektált) gondolkodását mutatja. Varga Mátyás a Nemzeti saját díszletgyártó üzemét vezeti hosszú évtizedek óta, minden tevékenységét még a régi iskola, a Németh Antal-féle német színházi eszmény értelmében vett pontosság és precizitás jellemzi. Naturalista koncepciójú, realista struktúrájú dobozszínházi elképzelésének előterében a két kórházi ágy helyezkedik el, lábbal egymás felé fordítva. Mellettük kórházi kissámla, kisasztal, kórházi kellékekkel. Már ez a tárgyi világ felidézi egy „valódi kórterem, egy az egyben”<sup>58</sup> érzetét, de Varga ezt a kellékhalmot egy hátulról leszűkített színpadra helyezi. A játék teréből elvett színpadrészt tejüveggel elválasztott folyosónak építi fel, innen nyílik az egyetlen járás az előadásban. 1971-ben ezzel az összetett technika gondolkodást igénylő (és zöldes) világítással, a szűknek játszott, keskeny és hosszú térrel keltette egy kórházi szoba érzetét a nézőkben. Varga Mátyás díszlettervezőként felépítette alkotásainak múzeumát Szegeden,<sup>59</sup> s ebben a munkájában is a nagy rutinnal bíró, nagy terekben gondolkodó, a kinezikai lehetőségeket feltáró, a színészi mozgásra koncentráló professzionális tervezőt látjuk.<sup>60</sup> „És ugyanez Vágó Nelly jelmezeinek is az értéke.”<sup>61</sup>

## Az előadás hatástörténete

Az előadás „nagyszínházi méretekre tágult, harsány kabarészínpad”,<sup>62</sup> sikeres, miként *Élelmezési dolgozó* szaklapban írják:

---

<sup>58</sup> NAGY L. 1971, 2.

<sup>59</sup> 1987-ben nyitott a Varga Mátyás Színháztörténeti Gyűjtemény és Kiállítóhely Szegeden.

<sup>60</sup> Angyal Mária: *Varga Mátyás díszlettervező*, Szeged, Szeged Megyei Városi Tanács V.B. Műv. Oszt., 1989.

<sup>61</sup> NAGY L. 1971, 2.

<sup>62</sup> GALSÁI 1971.

...»kényes« témákat, illetve az ötvenes években még veszélyes, kényes témakörnek ismert kérdéseket érint. Jelenlegi helyzetünk állásának nagyszerűsége, valódi demokratizmusunk, hogy ezeken az egykor veszélyes helyzeteken és figurákon – amikből vígjátéki helyzetek és akiből vígjátéki figurák lehetnek – ma jóízűen és szívből nevethetünk.<sup>63</sup>

Annyira bátran lehet nevetni az ötvenes éveken, hogy az előadás a proletárhatalom őszinte, feltáró és elemző művészetének részének látszik. Az előadást megtekintí a Magyar Szocialista Munkáspárt főtitkára, Kádár János,<sup>64</sup> s miként a rendszer nagy neveltetőjének, Hofi Gézának előadásain is, a Major–Kállai stand-up formációin is pártfőtitkári jóváhagyással nevet az ország népe. Csurka István drámája engedélyezett politikai bohózzattá válik, s a pizsamás intimitásérzetet a sajtóban megjelenő nyári miskolci hakenfesztivál fürdőruhás képei is erősítik.<sup>65</sup> Sikersztori, mely hamis és manipulált államszocialista emlékezetet mutat.<sup>66</sup> A Kossuth Rádió 1978. március 4-én,<sup>67</sup> a Magyar Televízió 1982 őszén közvetíti az előadást.<sup>68</sup> Változó mellékszereplőkkel, de a két nagy mester nem csökkenő energiájával körbehaknizzák az országot,<sup>69</sup> ezzel megnehezítik, hogy mások más felfogásban vigyék színre Csurka darabját. A veszprémi M. Pro. Műv. Osztály illetékesének feljegyzéséből tudjuk, hogy a darabot a veszprémi előadásra a drámaíró

a budapesti bemutató utáni visszhang hatására átdolgozta. A pesti változatban a szereplők útja az ideggyógyászatról a kertbe vezet, ezzel olyan veszélyt sugallva, hogy a két főhős esetleg még visszatérhet a társadalomba. A veszprémi változat szerint a szereplők az utolsó képben a zárt osztályra kerülnek. Így egyértelművé válik, hogy a két figura teljesen anakronisztikus, nem illeszthetők bele a mai valóságba.<sup>70</sup>

---

<sup>63</sup> N. L. 1971.

<sup>64</sup> Szigethy Gábor Kádár megjelenését a Csurka-előadáson összeköti Rákosi megjelenésével az 1955-ös Madách *Tragédián*. SZIGETHY 1997.

<sup>65</sup> Miskolci vígjáték-fesztivál, melyről a Magyar Rádió és TV is tudósított. KOSSUTH RÁDIÓ 1971.

<sup>66</sup> Felújítják 1979-ben a 236. előadás után (RÉVY 1979), majd a Nemzeti Színház a Fővárosi Művelődési Házban játszva, a Fehérvári úton még 47 előadást abszolvál az eredeti szereplőkkel. FAZEKAS 1982.

<sup>67</sup> RTV Újság 1978. március 4. 3.

<sup>68</sup> ABLONCZY 1982.

<sup>69</sup> Tata, Meszes, Zalaegerszeg, Szombathely a főbb állomások, de 1978-ig a Nemzetin kívül csak Veszprémben mutatják be Csurka István drámáját.

<sup>70</sup> IMRE–RING 2018, 66.



A dráma ezért is tűnik szinte teljesen el: nem kapta meg a színházi rutin sokféle értelmezésének játékos támogatását. Major a szereppel hat év turnézás után, 1982. január 15-én visszaköltözik a Petőfi Sándor utcába, ahol a Nemzetiből frissen kivált Katona József Színház társulatának felújított új színpadán, új politikai akusztikával játssza még túl a 300. előadáson is a *Döglött aknákat*.

## Marton László: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról, 1973

Az első magyar musical emlékeztetőtörténeti helyét birtokló *Popfesztivál* a Vígszínház sikerterméke, mely miközben rámutat a kulturális domesztikáció színházi folyamatára, a jelentés helyett a hatás felismerésére készíti a nézői közösséget. Az előadás évtizedes sikerszériája mindeközben a repertoárszínház zenés játéknyelvi kereteit is szétfeszíti, s az *en suite* technika elemeivel ötvözi a realista alakításgyakorlatokat. A *Popfesztivál* színházi előadása mellett a *Popfesztivál* hanglezeme zenei emlékezete tartja a legendáriumban ezt az alkotást.

**Cím:** Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról

**A bemutató dátuma:** 1973. március 2.

**A bemutató helyszíne:** Vígszínház

**Rendező:** Marton László

**Szerző:** Déry Tibor, Pós Sándor, Adamis Anna

**Zeneszerző:** Presser Gábor

**Dramaturg:** Radnóti Zsuzsa

**Koreográfus:** Gesler György

**Díszlettervező:** Fehér Miklós

**Jelmeztervező:** Jánoskúti Márta

**Társulat:** Vígszínház

**Színészek:** Tahi Tóth László (József), Almási Éva m. v. (Eszter), Szegedi Erika, majd szerepátvétellel Béres Ilona, Anday Györgyi (Beverley), Ernyey Béla, majd szerepátvétellel Sörös Sándor (tanú), Balázs Péter (Manuel), Kern András (fiú), Oszter Sándor (René), Kovács István (Joshua), Szakácsi Sándor (Frantisek), Koltai Róbert m. v., majd szerepátvétellel Kézdi György (Bill), Koncz Gábor (Nyilas Madár, Pokol Angyala), Béres Ilona, majd szerepátvétellel Andai Györgyi, Egri Márta (Marianne), Nagy Gábor, majd szerepátvétellel Gálffi László (Marianne férje), Lukács Sándor (Sheriff), Kútvölgyi Erzsébet (Kígyó), Szalay Edit, majd szerepátvétellel Kútvölgyi Erzsébet (Juana), Egri Márta (első lány), Szerencsi Éva (második lány).

### Színházkulturális kontextus

A Vígszínház 1973-ban bemutatott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (a köznyelvben: *Popfesztivál*) című előadása színháztörténeti cezúraként áll előttünk.

A Vígszínház Várkonyi Zoltán vezetése alatt ekkor jelzi: visszaveszi a szerepet, amelyet a főváros életében a századelőn töltött be: újra beszáll a zenés színházi üzletbe.<sup>1</sup> Ez az előadás ennek a rendkívül alaposan felépített, az államszocialista színházi gyakorlatban szokatlan alkotói és piaci döntésnek köszönhetően válik emlékeztetstratégiai modellé: mnemotechnikai folyamatok generálójaként<sup>2</sup> a lehetséges és a nem lehetséges, a tiltott és a támogatott színházi világok bonyolult viszonyáról hagy nyomot az államszocialista Magyarországon. A korszak színháztörténeti feldolgozása monografikus formában megvalósíthatatlan vállalkozásnak tűnik, az okok számosságát Székely György vette sorra.<sup>3</sup> Ő sem számolt azonban azzal a kora hetvenes évekbeli jenséggel, mely a kulturális szcéna területét, ekként legendáriumát és archívumát is, megkettőzi. Két nyilvánosság eseménytörténetét rögzíti színháztörténetírásunk, az első, a hivatalos és a második,<sup>4</sup> az alternatív, *underground*, rejtett nyilvánosság, mely szerkezetében és archiválási<sup>5</sup> technikájában is különbözik, így az 1949–1989 közötti színházi események története olyan történetírói pozíciót jelöl ki, mely elsődlegesen a történetírás tárgyát definiálja. A *Popfesztivál* új pozíciót foglal el a színházak repertoárstruktúrájában és az események nyilvánosságszerkezetében, s e kettős folyamat eredményezi, hogy a *Popfesztivál* foglalja el az első magyar musical emlékezeti helyét.

1973-ban az előadással a Vígszínház emlékezteti a színházi közösséget, hogy a zenés színház nem kizárólag a Madách Színház vagy az Operettszínház felségterülete, hogy ez a zenei stílus az újlipótvárosi színház játékhagyományához is illeszkedik. Várkonyi Zoltán igazgatói évei alatt a szórakoztató polgári színházi hagyomány helyett a szórakoztató szocialista állami színház koncepcióját hozza létre. A korabeli kritikákban<sup>6</sup> és a Vígszínház hivatalos kommunikációjában<sup>7</sup> a *Popfesztivál* mint előadás az államszocialista kultúrában fejlesztett első saját musical pozícióját foglalja el. A bemutató körüli években Magyarországon nem hallatszanak tisztán a zenés színházi hagyományok, hiszen a szocialista operettet

---

<sup>1</sup> HELTAI 2013, 157.

<sup>2</sup> SIEGMUND 1999.

<sup>3</sup> SZÉKELY 2012, 12.

<sup>4</sup> KNOLL 2002.

<sup>5</sup> A második nyilvánosság legteljesebb magánarchívuma az Artpool. Mind gyűjtőköre, mind archiválási filozófiája a műalkotásokhoz, s nem az intézményrendszerekhez kötődik. Bővebben: <http://www.artpool.hu/archiveshu.html>. (Letöltés: 2019. október 10.).

<sup>6</sup> A legismertebb források: UNGVÁRI 1973, 11.; MAJOR O. 1973, 13., GALSÁI 1973, 9.

<sup>7</sup> GERVAI 1978, 115–130.

ideológiai ballasztok terhelik, a klasszikusokat játszani tudó sztárok kiöregedtek, az Operaház klasszicizáló formákba vonul vissza, a fiatalok zenéje, a popzene nyugati mintát követ. A zenés színházra vonatkozó ideológiai irányelvek kimerítően, <sup>8</sup> a popzenéé ismeretlen. <sup>9</sup> Az 1962-ben megalapított Petőfi Színházat ugyan azzal a koncepcióval indítják, hogy új magyar zenés színházként a fiatalok zenéjét vigye színpadra, <sup>10</sup> de ez a törekvés két év után, Szinetár Miklós igazgató-rendező váratlan áthelyezésével, kivitelezhetetlen projektként, lezáratlan ügyként ér véget. Egyetlen előadás marad meg valamennyire a színházi emlékezetben, amely egy ideig szintén viseli az első magyar musical címkéjét: ez Ránki György darabja, az *Egy szerelem három éjszakája*. <sup>11</sup> Az *Egy szerelem három éjszakáját* 1961. január 8-án mutatják be, s mind az alkotók, <sup>12</sup> mind a szakkritika úgy látja, hogy a saját fejlesztésű musical műfajisága diffúz karakterű. A hatvanas években „[...] szakadék valójában nem létezett daljáték, prózai színmű és operett, szórakoztató zene és zenei magaskultúra között”, <sup>13</sup> a megnevezések mögött nem észlelhető tényleges koncepcionális dramaturgiai különbség. Ekként kaphatja meg mindössze nyolc évvel később az első musical címkéjét a Nemzeti Színház saját fejlesztésű zenés műve, a nagy sikerű *A luzitán szörny* is.

Még repertoáron *A luzitán szörny*, amikor a Budapesti Műszaki Egyetemen Miklós Tibor fordításában alig egy évvel az eredeti, New York-i premier után <sup>14</sup> bemutatják Webber *Jézus Krisztus Szupersztárját*. <sup>15</sup> Tízszor játsszák nem professzionális énekesekkel, majd a darab betiltása után még tucatszor szamizdat helyszíneken, <sup>16</sup> mintha a musical valaha is alternatív műfaj lett volna.

*Somhegyi György* színész és felesége, Vera jóvoltából tizenkét felejthetetlen »szamizdat« előadást játszottunk még ez után is a Szupersztárból – préházakban, nyaralókban, eldugott próbatermekben. A néha csak szobányi méretű nézőtereken úgy telepedtek a padlóra a Kossuth-díjasok, Ruttkai Évától

---

<sup>8</sup> OLÁH 1955b, 193–197.

<sup>9</sup> VERES 2002.

<sup>10</sup> SZÉKELY é. n.

<sup>11</sup> A mű VAS István versei és HUBAY Miklós librettója alapján készült.

<sup>12</sup> SZINETÁR Miklós személyes információja, 2016. december 4.

<sup>13</sup> SZEMERE 1980, 326.

<sup>14</sup> [N. N.] 1971.

<sup>15</sup> MIKLÓS 2002, 40.

<sup>16</sup> MIKLÓS 2002, 31.

Mensáros Lászlóig, Psota Iréntől Gábor Miklósig, mintha valamilyen nagyon alternatív előadás nagyon alternatív nézői volnának.<sup>17</sup>

A *Popfesztivál* ebbe a színházkulturális környezetbe lép 1973-ban, s több színházvezetői döntés is elősegíti, hogy az *első magyar musical* címke rákerüljön és rajta is maradjon. Az előadásonkénti ezres nézőszám, az azonnal hozzáférhető, lemezen kiadott zene, a Vígszínház stabil repertoárépítkezése és állandó társulata, Marton László és Radnóti Zsuzsa sok évtizedes munkakapcsolata erős branddé formálja az előadást. A *Popfesztivál* mindemellett végigjárja a sikeres színházi produkciók megszokott disszeminációs útjait (turnék a baráti országokban és magyar tengerentúli kolóniákban).<sup>18</sup> Végül 2007-ben, a Sziget fesztiválon felhangzó koncertszerű *remake*,<sup>19</sup> amely a musicalt megfosztotta a sokat vitatott librettótól, revüként, szinte gálaként idézi fel a zenei motívumokat, tehát egy nyári napsütéses éneklés mutat rá a *Popfesztivál* értéke és befogadása körüli súlyos afáziára.<sup>20</sup> Ezt az elfeledett mű egy „rettenetes, ostoba, rockellenes kurzusdarab rockoperett-változatá”-nak értékelt hakni következtében újraértékelésre, újragondolásra kerül, s a 2007-es tanulmányok<sup>21</sup> áradatából és egy 1977-es kis reklámfilm<sup>22</sup> dramaturgiájából a *Popfesztivál*-jelenség különös teátrális anatómiája áll elénk.

### Dramatikus szöveg, dramaturgia

Várkonyi Zoltán kulturális szerepvállalásaiból követhetjük a folyamatot, aki elsőként ismeri fel, hogy az államszocialista színházi közegben a nemlétező állítása, vagyis a hagyományos operettideológia, az „isteni idiotizmus”<sup>23</sup> dominál.

---

<sup>17</sup> MIKLÓS 2002, 32.

<sup>18</sup> JÁKFALVI 1996, 26–32.

<sup>19</sup> Előadók: Novák Péter, Lovasi András, Fekete Linda, Bíró Eszter. A *Popfesztivál* koncertváltozata a Sziget 0. napján 18 és 19 óra között ment le, utána következett a Locomotiv GT nagykoncertje.

<sup>20</sup> GYÖRGY 2014, 11.

<sup>21</sup> UJ 2007, 11., VALUSKA 2007, ZSADON 2007, SEBŐK 2007, 33.

<sup>22</sup> A húsz perces film a Magyar Televízió megrendelésére készült 1977-ben, és a társulat prágai turnéjáról szól.

<sup>23</sup> GOMBROWICZ 1998, 181.

Várkonyinak naponta ezer embert kell behoznia a Vígszínházba,<sup>24</sup> márpedig a Monarchia egykori országaiban a közönség verbuválására a hetvenes években is az operett a legerősebb hagyománnyal bíró, legalkalmasabb műfaj.<sup>25</sup> A bulvárszínházi gyakorlat mellett az operettidentitás összetettségét mutatja, hogy ebben az évadban már forog, bár csak tíz év múlva kap vetítési engedélyt Gazdag Gyula Eisemann-operettjéből készített, *Bástyasétány'74* című filmje, amely Honthy Hanna látomásszerű megdicsőülésének képsoraival zár. Ascher Tamás a kaposvári műhelyben 1976-ban a Barabás–Gádor szerzőpáros *Állami áruházából*<sup>26</sup> rendez korszakos produkciót, kánonformáló előadást.<sup>27</sup> Jeles András *Álombrigádja* ugyan már kilép az évtizedből, de a legismertebb operettsztár, Rátonyi Róbert színészi státuszára és zenei életművét kísérő művészi sablonformákra szerkeszti filmjét.<sup>28</sup>

A *Popfesztivál* dramaturgiaiailag a Monarchia operetthagyományaira épülő zenés színházi mű, tematikailag dalmű, melyben a komor színek, fájdalmak és a halál dominál. A zenei hangzás azonban meghatározza műfaját: musicalt hallunk,<sup>29</sup> és a mű óhatatlanul modellezi az államszocialista esztétika működését. Ez az esztétika nyelvi reflexiójában a darab zenéjét egyszerűen *fiatalnak* nevezi,<sup>30</sup> s így elsődlegesen újszerűségét tematizálja.

A *Popfesztivál*, mint minden színházi előadás az államszocializmus kritikájában, elsődlegesen a drámai mű valóságtartalma felől értelmezhető. A librettót ihlető Déry-kisregény esztétikai értékei, Déry szerzői szándéka, életkora, még balatoni villája is jobban uralja a színházi előadásról szóló beszédet, mint az esemény maga. Déry kisregényének címe disszonáns kapcsolatokra épül: riport és popfesztivál – képzelt és amerikai egyszerre. A jelzős szerkezet áthallását a Déry-elemzők nem említik, pedig 1973-tól a cím, fellépve a színházi kommunikáció vizuális felületére, nagy és színes betűk halmazaként, világosan és harsányan strukturálta a két jelzőt egyetlen mondatban: képzelt – amerikai. Déry maga rezignált ingerültséggel válaszolt az empirikus tapasztalatot hiányoló elemzőknek:

---

<sup>24</sup> „Hiszen bármilyen különös, a Vígszínház története és hagyománya mind a mai napig tisztábban és érzékletesebben létező, érthető és értelmezhető, mint a Nemzeti Színházé.” RÓNA 1998, 6.

<sup>25</sup> CSÁKY 1999, 267.

<sup>26</sup> KISS [philther–Ascher].

<sup>27</sup> REGÖS 1986, 10.

<sup>28</sup> HIRSCH 2004., GYÖRGY 1990.

<sup>29</sup> BERKES 1973.

<sup>30</sup> GALSAI, MAJOR O. és a vidéki napilapok többsége átvette a jelzőt.

„Flaubert is férfi volt, mégis leírt egy szülést.”<sup>31</sup> Amerika elképzelése ehhez képest könnyebb feladat.

A riport műfaja a dokumentumszínház technikáját engedhetné be a vígszínházi repertoárba, de ebben az előadásban nincs riporter, aki szabadon vagy megbízásból oknyomozást végezne és tárna fel, s így nincs riport sem, nincs orgánus, mely megjelentetné a riportot. Ezt a fikciót Várkonyi Zoltán a realista színházi formanyelv technikájával adaptálta a színházába. Az államszocialista színházi gépezet kiváló működtetőjeként képzelt dokumentumok képzelt színházát hozza létre, s az előadás egyetlen deklarált és vállalt jelzője, a „fiatal” is leleményes marketingfogásnak tekinthető leginkább. A hetvenkilenc éves Déry és a hatvanegy éves Várkonyi mellett az átiratot, s egyáltalán, magát az ötletet szállító, ekkor harminchét éves Pócs Sándor is középkorúnak számít 1973-ban. Adamis Anna és a rendező Marton László harmincéves fiatal, így Presser Gábor az egyedüli, aki huszonöt évével ténylegesen megfelel az előadás olvasatát mind a cenzúra, mind a közönség felé könnyednek mutató koncepcióknak.

A névleg tehát fiataloknak, fiatalokról, fiatalok által készített előadás a táncdalfesztiválok udvarias zenéjét<sup>32</sup> hozza az ország egyik legnagyobb nézőszámú színházának színpadára,<sup>33</sup> s ezzel sikeresen kommunikálja egy új, a *fiatal* jelzővel ellátott forma megjelenését, mely dramaturgiájában, dallamvezetésében, struktúrájában, énekes szerepeiben azonban felismerhetően operett hagyományához illeszkedve lép be a színházi repertoárba.<sup>34</sup>

## Rendezés

---

<sup>31</sup> BÁNKUTI 1973.

<sup>32</sup> A hetvenes évek dokumentumfilmjei rögzítik, milyen zenét vártak el a KISZ- és párttitkárok a támogatott zenekaroktól. Például GAZDAG Gyula 1970-es *Válogatás* című dokumentumfilmje: <https://www.youtube.com/watch?v=uLrz-s1LYKI>. (Letöltés: 2016. december 15.)

<sup>33</sup> „Várkonyi Zoltán még elmondta, hogy az elmúlt évadban 604 előadást tartottak, és az állandó színházlátogatók között növekszik a szocialista brigádtagok és az ifjúság aránya: például az elmúlt hónapokban több mint 2400 szocialista brigádtag tekintette meg az előadásokat és ugyanennyi fiatal látogatta kedvezményes jeggyel a színházat.” [N. N.] 1974, 8.

<sup>34</sup> „1973 forradalmi áttörést hozott a magyar operett történetében.” ZSADON, 2007.

Marton László a Víg rendezője, Nádasdy-tanítvány.<sup>35</sup> Rendezése esztétikájának és metodikájának felületéhez a Vígszínház párhuzamos bemutatója és repertoárja, a kortárs rendezőközösség magyar és (itt először) európai munkái is illeszkednek. A Vígszínház épületében Horvai István a társulat másik felével készíti a *Három nővért*, Marton évfolyamtársai, a többi Várkonyi–Major–Nádasdy-tanítvány, vidéken kezd: Ascher Tamás Kaposvárott Szép Ernő *Patikájával*, Székely Gábor Szolnokon a *Macskajátékkal* az előző évadban, Ruszt József Calderón *Az élet álom* című művével 1972-ben Kecskeméten debütál, Zsámbéki Gábor pedig Kaposvárott az *Ivanov*val 1971-ben. Ez a háború utáni második generáció a realizmust színházi anyanyelvként beszéli, előadásaikban az egyéni és közösségi folyamatok belső dinamikáját fogalmazzák meg, s a főiskolai mestereken kívül a kicsit megnyitott Európa is értelmezőközösségük részévé válik. Mert 1972-ben a Vígszínházban vendégszerepel Peter Brook a *Szentivánéji álom* című, magyarországi recepciótörténetét tekintve gigászi erővel bíró előadásával. A magyar államszocialista színház történetének mérföldköve ez a vendégszereplés, melyet viták<sup>36</sup> és nagy felismerések követnek. Míg a megszólalók a mélyelemzést, a koncentrációt és a színészi alázatot veszik észre Brook és a Royal Shakespeare Company előadásában, vagyis éppen azt, amire a (kis)realista esztétikai koncepciónak szüksége van, addig Várkonyi Zoltán mást és másként lát Brooknál: ebben a divatos színházban ő az ipart is látja. A könnyedséget, a nevetést és a nevetetés igényét, a nézőkre koncentrációt. Várkonyi Brook előadásából a csapatjátékot, a szabad mozgásra formált ruganyos testet, a zenei képességek fejlesztését veszi el, a realizmus eszköztárát csak annyiban ismeri (f)el, miként ezt Brook írja évekkel később:

Amikor fiatal színészekkel dolgozunk, akik még keveset utaztak, keveset tudnak a világról, mindig az a kérdés, hogyan segítsünk nekik felkészülni a szerepükre. Ebben a tekintetben Sztanyiszlavszkij módszerét követjük, aki azt tanította, fontos, hogy a színész tanulmányozza a történelmet, olvasson sok könyvet, tapasztaljon sokat.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> OROSZ 20017, 76–77.

<sup>36</sup> KOLTAI 1973, 100–105. Erre válasz: BOTH 1973, 110. A Magyar Színházművészeti Szövetség rendes közgyűlésén 1973 februárjában nyilvános vitát tartottak az előadásról és a kritikájáról.

<sup>37</sup> BROOK 2016.



Várkonyi annyira erősnek véli ezt az értelmezői pozíciót, hogy a *Popfesztivál* turnéját bemutató szkeccsfilm legerősebb percébe belekomponálja a csehszlovákiai Prágai Nemzeti Színházba tartó színészeket, akik a buszúton mindannyian Brook-monográfiát olvasnak.<sup>38</sup>

A Royal Shakespeare Company vendégjátéka után Várkonyi szinte azonnal műsorra tűzi az első magyar musicalt, mely a Nemzetiben *A luzitánnal* kipróbált zenés dokumentumszínház és a monarchia operettdramaturgiájára építkezik. A Vígszínház ekkoriban a „korszak egyik legkülönösebb kulturális műhelye”,<sup>39</sup> képes realistának mutatkozni a teljesen fiktív dérys dokumentumokkal, tud operettesen történetet mesélni, így „»midcult«, tehát a magas és populáris kultúra közti választás kényszerét feloldó, mindenkit egyszerre kielégítő professzionális színházról”<sup>40</sup> van szó.

A színházi illúzió alapja egy felismerhető valóságkonstrukció megképzése. A *Popfesztivál* képzelt kereteihez Pós Sándor ötletgazda és Radnóti Zsuzsa dramaturg a Piscator-féle dokumentumszínház technikáját használják. Feljegyzésekből és tárgyalási jegyzőkönyvekből kimásolt részletek dramatizálásával teszik (elsősorban nyelvileg) valószerűvé a fikciót. Ez a valószerűség azonban nem lépi túl a körüti színházi konvenció ismert kereteit, s a riport, a dokumentumszínházi technikák sugalmazása ellenére, képzelt maradt, miként a *Popfesztivál* is az.

*A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* a magyar próza egyik mesterének, Déry Tibornak legköltőibb, ezért legérzékenyebb alkotása. Az a szép benne, ami »képzelt«.<sup>41</sup>

Nem azért, mert Déry sosem járt Amerikában, s mert „szövege önmagában véve is elég kínos volt, a kortárs amerikai politika és kultúra kritikája cinizmuson és félreértésen alapult, s mindössze a rutin tartotta egybe”,<sup>42</sup> hanem azért, mert zeneileg ugyan lágy pentaton dallamokat is hallunk, s a hangszerelés, a zeneszerzők státusza, a rendező és a színészek életkora, a farmeres jelmezvilág mind a popzenére készít fel minket, ugyanakkor ez az valóságállítás a mű operettdramaturgiai döntéseinek következtében annyira fiktív, mint a kisregényben megírt, majd a

---

<sup>38</sup> KOLTAI 1976.

<sup>39</sup> GYÖRGY 2013b.

<sup>40</sup> GYÖRGY 2013b.

<sup>41</sup> UNGVÁRI 1973, 11.

<sup>42</sup> GYÖRGY 2013b.

szövegkönyvben is megtartott önkérdező riport műfaja. A *Popfesztivál* rendezői megoldásai zeneileg és dramaturgiailag is inkább a színházi operett műfaji eszköztárát használja – táncdalfesztiválos dallamokra, s ennek köszönheti azonnali óriási sikerét. S ezért nem a librettó idiotizmusa, ideológiai zavarossága kerül előtérbe a magyar nyelvű kritikákban, hanem például a primadonna Almási Éva/Eszter belépője.

A műfajtörténeti sajátosságok közül a rendezési koncepciót érinti a következő: az operett egyszerű dallamvezetésű s mindenkinek közérthető zenei formákat használ. Szerelmi történetet állít elénk duettekben, kórusokban formálja a zenei és ideológiai háttérrel, fináléra szervezi a dramaturgiát. A helyszínváltásokat, az időbeli disszonanciát a teatralitás szabályaival kezeli, és a felvonásokra tagolt zenei és dramaturgiai struktúra boldogsággal, pátosszal telített dallamokat és megoldást kínál.

### Színészi játék

A színészi játék elemzése az emlékezeti rétegek sokaságából állhat össze, s ezek a rétegek a színházi emlékezetben erős alapokká szilárdulnak anélkül, hogy a kortárs kritika vagy egy teljes felvétel rögzítette volna a játékot. Az első magyar musical előadásáról pár perces turnéfelvétel áll rendelkezésünkre, a kritikai elemzések pedig azt az előfeltevést rögzítik, hogy a játék(osok) jelentést közvetítenek, s mivel elsődlegesen úgy vélik, hogy a darab és a játék értelemközlésre való,<sup>43</sup> a hatást ugyan észlelik, de a leírhatóság határán küzdenek vele. A *Popfesztivál* majd harminc év után az első olyan terméke a Vígnek, mely szinte en suite játéktechnikát igényel a repertoárban is párhuzamosan játszó művészekről, s ebben a játéknyelvi fordulatban válik láthatóvá a vígszínház (víg) játéknyelv és a kisrealista gyakorlat közti különbség. Várkonyi a próbák vezetését teljesen Marton Lászlóra bízta, a fiatal színészeket is, s ennek a hierarchiából és tapasztalatlanságból eredő feszültségét csak évtizedek múlva elemzi a rendező.

A *Popfesztivál* próbái rendkívüli feszültségben és rossz hangulatban teltek, nem voltam jóban a társulattal. A stílus új volt, egyikünk sem tudta, hogyan kell ezt

---

<sup>43</sup> FISCHER-LICHTE 2009, 193.

csinálni. Valami gomolygott a fejemben, szerettem volna kipróbálni, emiatt a próbák örült fárasztóak voltak. A színészeknek egész délelőtt a földön kellett feküdni, hasalni, és idegességemben általában elfelejtettem szünetet adni nekik. Rengeteget hibáztam, indulatos, erőszakos voltam, kiabáltam. Borzasztó erősen akartam, hogy minden olyan legyen, ahogyan én szeretném, egy jöttányit nem engedtem az elképzeléseimből. A csoportszínházi kísérlet, hogy egyszerre ilyen sokan bent vannak a színpadon, nem tetszett fiatal színészeinknek, hisz mind híresek szerettek volna lenni. Az ellenérzéseiket nem kezeltem jól.<sup>44</sup>

Az előadás nagy létszámú kóruddal dolgozik tehát, a fizikai megterhelés eleddig ismeretlen fluktuációhoz vezet. A gyakori szerepátvételek hozzájárulnak ahhoz a felismeréshez, hogy a csoportemlékezet a bemutató játékát a megjelent nagylemez hangai emlékeihez erősebben köti, mint amennyire a látható színészi testhez. Marton László úgy emlékezik, hogy

...olyan csoportszínházi formanyelvben gondolkodtam, mely akkor újszerűnek számított. Egy szabad, lebegő stílust próbáltam létrehozni, ami első látásra improvizatívnak és esetlegesnek látszott: ahogyan a gomolygó tömegből kibomlottak, testet öltöttek a jelenetek, majd visszatűntek a gomolygó tömegbe, az akkoriban új színházi fogalmazásnak számított.<sup>45</sup>

Ezt a kísérletet fiatal és új, kezdő színészek kapják-vállalják, akik így indulnak víges pályájukon.

### **Színházi látvány és hangzás**

Marton László Presser Gábort kéri fel az előadás zenei anyagának elkészítésére, s a zeneakadémiai felkészültséggel rendelkező Presser és a Nádasdy kurzusain képzett Marton közösen rakják össze a zenei megszólalás rendjét. Marton az első felvonás végének mintájaként a *Turandot* első fináléját hozza példának,<sup>46</sup> ez az elégikus-puccinis zenei hangzás uralja a musicalt. A mű dramaturgiája karakterpárookra (József és Eszter –Beverly és a Tanú) szerkesztve hordozza a történetértés operett-technikáját. A hangfekvések nem annyira a musicalek, mint a prózai színészek képességeihez mértek, miként a zenésztudás az LGT-tagok, kezdetben Barta Tamás,

<sup>44</sup> OROSZ 2017, 114.

<sup>45</sup> OROSZ 2017, 108–109.

<sup>46</sup> OROSZ 2017, 111.

Frenreisz Károly, majd Somló Tamás tudásához. A *Popfesztiválnak* mint színházi előadásnak nem sok intézményes köze volt a popzenéhez és a popkultúrához, hangzásában puccinisen, dramaturgiájában oeprettesen domesztikált.

A díszletben a belógó kötelek a nemzeti *Luzitánt*, Keserü Ilona-terveit idézik elénk tág és üres tér, rezonáló teljesség hatja át Fehér Miklós térkoncepcióját.

### Az előadás hatástörténete

A kultúrpolitika cenzorális gyakorlata felől jobban látszik, hogy az államszocialista színházi struktúra három nemzeti színházzal működik, a Major–Marton-féle Nemzetivel, az Ádám Ottó-féle Madáchcsal és a Várkonyi-féle Vígszínházzal. Mindhárom nagy színház nagy formátumokat keres, területeket foglal le magának a budapesti működési lehetőségekből. A zenés produkciók engedélyeztetése a hatvanas évek végétől napi gyakorlattá válik, hiszen Gáspár Margit, majd Fényes Szabolcs menesztése után „az Operettszínház játékstílusa vajúdik”,<sup>47</sup> az így megüresedett zenés színházi tér vár betöltésre. Várkonyi az engedélyeztetésekben igazi nagymester, annak ellenére, hogy a *Pisti a vérzivatarbant* tíz éven át nem mutathatja be. Tárgyalási technikáját soha nem osztja meg munkatársaival: „Magam akarok félni” – mondja Horvai Istvánnak,<sup>48</sup> de Déryvel látszólag nem kell félnie 1973-ban, hiszen a kisregény fogadtatása „kudarc, közöny, tragédia”.<sup>49</sup> Déry ráadásul 1968-ban megbukik a Vígszínházban a Kapás Dezső rendezte *Tükörrel*, így Várkonyi igazi rizikó nélkül<sup>50</sup> terjeszti elő hóbortos ötletét.<sup>51</sup> A *Popfesztivál* kortárs magyar drámaként kap játékengedélyt, olyan ősbemutatók között, mint a 25. Színházban Gyurkó László rendezésében a *Búsképű lovag*, Kerényi Imre rendezésében Tamási Áron *Énekesmadara*, Meczner Jánostól az *Eszter* című dráma, Örkénytől a *Holtak hallgatása*.<sup>52</sup> Ebbe a sorba, a kortárs magyar bemutatók sorába lép Déry. A kritika szerint a Vígszínház „meglehetősen lanyha időszak után

---

<sup>47</sup> MAJOR O. 1973, 13.

<sup>48</sup> STUBER 2012.

<sup>49</sup> TRÓCSÁNYI 1978, 931.

<sup>50</sup> STANDEISKY 1996, 401–408.; POMOGÁTS 1974, 45.

<sup>51</sup> STUBER 2012.

<sup>52</sup> MÁTYÁS 1973, 369–374.

vállalkozott a *Képzelt riport* [...] szokatlan produkciójára”,<sup>53</sup> s ezt az előadás rendezője, Marton László is megerősíti.<sup>54</sup> Másoknak, mást és máshogy játszottak addig, így a bemutató estéje mnemotechnikai játékként rögzül az emlékeikben:

Kernnel és Presserrel eljátszottuk, föl tudjuk-e idézni, kik voltak ott a bemutatón, ki hol ült azon az estén. S bármilyen hihetetlen, mind a hárman pontosan tudtunk mindent, szinte előttünk voltak a kollégák, az újságírók, a szakmabeliek. Az a kép a közönségről szinte belém égődött. Sohasem felejttem el Ruttkai Éva arcát, ahogy nézte az előadást. De tudom, hogy hol ült Páger, emlékszem Bulla Elma helyére, hogy mellette ülhessen tolókocsis férje, Fendrik Ferenc, előttem van Somogyvári sötétzöld bársonyzakóban. S a páholyban ott ültek Déryék Bernáth Aurélékkal.<sup>55</sup>

A Vígszínház ekkor válik a színházi domesztikáció helyévé. Vagyis azzá is. Az 1970-es évek elején megerősödik a baloldali munkáspolitikai, leszámolnak a Lukács-iskolával, a reformközgazdászokkal, támadás indul az Orfeo-csoport ellen, Halász Péter elveszti nyilvános játszóhelyeit, Galántai György tárlatait betiltják, 1973-ban pedig eljárást indítanak Bródy János ellen a miskolci popfesztiválon mondott mondatai miatt. S itt, a Várkonyi-féle Vígszínházban a popkultúra elemeit felhasználó színházi előadás tömegeseménnyé alakulhat. Ide jöhet vissza Páger Antal, Darvas Iván is itt léphet a fővárosban újra színpadra, s 1986-ban majd itt, a Vígszínház egyik színpadán, a Pesti Színházban kerülhet színre Mrožek *Rendőrsége* – domesztikált változatban, Jeles András *A mosoly birodalma* 1986 után. Ehhez összehangolt marketingstratégia kell: a színházról olyan képet formál az igazgatója, mely problémamentesnek és vidámnak, ugyanakkor társadalmilag felelősnek mutatja a társulatot, amely a Varsói Szerződés országaiban sikert sikerre halmoz.<sup>56</sup>

A mű előadástörténetét nagy mértékben alakítja és rögzíti a Magyar Televízió 1977-es rövidfilmje a Vígszínház csehszlovákiai turnéjáról. Ez a húszperces szkeccsfilm az egyetlen mozgóképes dokumentum az 1973-ban bemutatott *Popfesztivál*ról. A film az államszocialista emlékezetstratégia részévé válik, a

---

<sup>53</sup> GALSAI 1973, 9.

<sup>54</sup> A kritikusok „azt is észrevették, hogy a Vígszínház műsorában és stílusában határozott korszerűsödés tapasztalható”. GERVAI, 1978, 236.

<sup>55</sup> RÓNA 1998, 6.

<sup>56</sup> Ha nem számítjuk az Egyesült Államokban, Albanyban lezajló 1986-os előadást és a bécsi bemutatót, a produkció szocialista országokban szerepelt: Belgrád (1973), Bécs (1974), Prága (1977), Pozsony, Berlin, Weimar (Marton újrendezése, 1978), Bukarest (1979).

csehszlovák turnét sűríti ennyi időbe, és segít az esztétikai intézmények és gépezetek leírásában, sőt talán megértésükben is. A film sorra veszi a dalokat: *Menni kéne* a nyitódal, irány Csehszlovákia. A *Ringasd el magad* a vonatút alatt szól, és így tovább. A turnéfilm a hetvenes évek színházi gyakorlatának és politikai szabadságfokának komoly emléke, mert őrzi, hogy Várkonyi Zoltán a másik turnédarabot, a *Bernarda Alba* előadást Pozsonyban a következő szavakkal indítja el: „Kedves bratislavai közönség, mi valóban itthon érezzük magunkat.”<sup>57</sup> Várkonyi ezzel egyszerre jelezi a Varsó Szerződés, beleértve Trianon érvényességét és mutatja meg kultúrpolitikailag kikezdhetetlen stabilitását, remek érzékét a hatalmi nyilvánossághoz, a színházi kettős beszéd politikai köszöntőkben is használt gyakorlatát.

A Vígszínház a hatalmi esztétika formálásával értékes, majd domináns kulturális műhelyt alakít ki. A *Popfesztivál* mint első magyar musical megfiatalítja az anyanyelvként használt operettnarratívát, és színházi helyzetbe állítja, vagyis meg- és átélhetővé teszi a mediális közcsatornákon már terjedő magyar popzenét. Presser és Adamis a fesztiválok élő energiáit idézik a színház élő kommunikációjában, s ezzel azt a helyzetet modellezzik, mintha a fiatal zenei és viselkedési kultúra lelne hely(szín)re a Vígszínház épületében. Műrongy farmerben, *flower people*-jelmezben, esztrád és operett-musical-fináléval zár az előadás: „mi arra születünk, hogy a föld sebeit begyógyítsuk”. „Mégse dobjuk el hitünket, hogyha szenvedünk”. Internacionálé és gospel hangzik fel egyszerre a Nagykörúton, s megy tíz éven át több száz előadásban, teltházzal.<sup>58</sup> A rendelkezésünkre álló statisztikák nem igazolják vissza a színház retorikailag erős marketingjét, hiszen a számok alapján a nézőknek csak 34 százaléka volt úgynevezett ifjúsági látogató. Nem tudhatjuk, kik voltak ezek a fiatalok, de a statisztika, igen durván egyszerűsítve, az egygyerekes családmoddelt mutatja, s azokról szól, akik a popzenét ellenőrzött színházi, engedélyezett formában kapják. Ez is hozzájárul az előadás és a színház hosszú távú sikeréhez, közönségrétegének kiépítéséhez: a színház, miközben zenés családi előadást hoz létre, gardedámként vigyáz a gyerekekre. Az előadással egy időben jelenik meg a lemez,<sup>59</sup> melyen megnyugtató, harmonikus hangzással szólal meg az LGT. Megnyugtató a hangzás, igazán

<sup>57</sup> A felvételen az idézett mondat 8'23-nál hangzik el.

<sup>58</sup> VARGA 2010, 67.

<sup>59</sup> *Szombat délelőtt*. Petőfi Rádió, 1973. április 14.

domesztikálnak hangzik a Vígszínház terében, hiszen a hetvenes évek kemény, alternatív, kérdező és bátor rockzenéje nem ezekben a nyilvános keretekben volt hallgatható.<sup>60</sup> A visszaemlékezők szerint verbális támadás kizárólag a hosszú hajuk miatt érte az alkotókat.

Valaki a harmadik sorból odaordította nekem:

- Legalább levágattad volna a hajad, mielőtt idejöttél, te szemét!
- Mire Tibor bácsi, akinek, ugye, szintén hosszú haja volt, így szólt:
- Hát én sem vágattam le.<sup>61</sup>

Vagyis az öndefinícióként emlegetett fiatalság és a közös identitást jelző hosszú haj elviszi az előadásról szóló kortárs értékelést a lázadás irányába anélkül, hogy a jelentés és a hatás viszonyát elemeznék. Ez a fajta kényelmes nyilvánosság, melyet a Vígszínház kínált, lemezszerződéssel, repertoár-jelenléttel, kényelmes popzenét igényel, mégis elindítja azt a bonyolult befogadói elvárással és visszajelzéssel ritmizált alkotói folyamatot, mely a zenei fogalmazásokban megengedhetőnek tartja a rockot, a színházi zenekari hangzásban az elektromos gitárt. Ekként képez a Vígszínház zenés színházi területfoglalása 1973-ban biztonságos kultúrpolitikai nyilvánosságfelületet, s ennek a biztonságos stratégiának az egyik alapja az évszázados zenés színházi hagyományként létező monarchikus operett.

Az előadás harmincöt évvel később, a 2007-es Sziget fesztiválos koncert-projekt keretében annak a dühnek ad legális csatornát, mely 1973-ban nem létezhetett. Az LGT majd négy évtizeddel később, felerősített indulatban kapta meg azokat a kritikákat, melyeket 1973-ban nem kaphatott meg. Ekkor észleli az ételmező közösség a domesztikációban rejlő kultúrpolitikai veszélyt, s a rock and roll-radikalizmus hiányát kéri számon az 1971-ben indult zenekaron. Azt a radikalizmust, amely mellett a második nyilvánosságba vagy idegenbe száműzött rockzenészek, a rock nem alkuvó legendái valameddig kitartottak.<sup>62</sup> Az 1973-as bemutató zenei anyaga és a 2007-es kritikai reflexió negyvennégy év után csattan össze, s ekként stabilizálja a közösség emlékezetében az első magyar musicalt.

<sup>60</sup> HAVASRÉTI 2006, 176–177.

<sup>61</sup> OROSZ 2017, 118–119.

<sup>62</sup> BÉNYI 2003, 126.

A *Popfesztivál* hatástörténete megerősíti azt a színháztörténeti vélekedést, mely szerint a zenés színházi műfajok formanyelve rendíthetetlen struktúrával bír.<sup>63</sup> Színházi (kommunikációs) közegből kiemelve az alkotás zenedarabok sorozataként ugyan koncertpódiumokra kerülhet, de akkor abban a formájában, elsősorban zenei értékeivel áll a kritika elemzései elé. Úgy tűnik, a *Popfesztivál* esetében érdemes a színházi formánál maradni, hogy az érzelgős melankólia és a mutatott, eljátszott radikalizmus a színház saját közönségének szóljon, és a képzeletben maradjon.

---

<sup>63</sup> CARLSON 1993, 10., SZÉKELY 1961, 5–16.



## **Major Tamás: *Kulcskeresők*, 1977**

A Nemzeti Színház Örkény drámájával a kiteljesedett szocialista humor működését teszteli. Az előadás az új, lakótelepi életmódhoz kötődő alkalmazkodási konfliktusok nevetésre ingerlő kritikáját adja, de Töröcsik Mari és Őze Lajos összjátékának emlékezte elviselhetetlen tragédiaként tartja elénk a bezártság léttapasztalatát, melyből sem a transzcendens eszme, sem az alkohol, sem a hit nem kínál kilépést.

**Cím:** Kulcskeresők

**A bemutató dátuma:** 1977. január 7.

**A bemutató helyszíne:** Nemzeti Színház

**Rendező:** Major Tamás

**Szerző:** Örkény István

**Dramaturg:** Bereczky Erzsébet

**Díszlettervező:** Csányi Árpád

**Jelmeztervező:** Schäffer Judit

**Szcenikus:** Bakó József

**Társulat:** Nemzeti Színház

**Színészek:** Avar István (Fóris), Töröcsik Mari (Nelli), Egri Katalin (Katinka), Őze Lajos (a Bolyongó), Máthé Erzs (Erika), Szacsvey László (A Bodó), Horváth József (Benedek), Gyulay Károly, Spindler Béla f. h. (gyászhuszárok), Kun Tibor (szerelő).

### **Színházkulturális kontextus**

A magyar dráma színpadi jelenléte a hetvenes évek második felére a nemzeti önállóság látszatát és eszméjét erősíti.

Széles körű vita folyik színházi életünkről, jócskán eltérő véleményekkel. Egyet senki nem vitat, azt, hogy a magyar drámának kell a színházi élet középpontjába kerülnie, illetve maradnia (hogy kerülnie vagy maradnia, az már vitatott). Azt sem igen vonja kétségbe senki, hogy egészséges jelenség egyes írók és egyes színházak alakuló alkotói együttműködése.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> RAJK 1975, 5.

A szovjet-magyar-klasszikus hármas kötelező repertoárjából<sup>2</sup> két évtized alatt a hangsúly áttevődik a magyarra, s ezzel elkezdődik a magyar drámairodalom mennyiségében meglepően abundáns korszaka. Az a nyugatos drámaírói hagyomány, mely elsősorban az irodalmi emlékezet esztétikai kereteihez, s nem a színházi gyakorlathoz igazodott, Németh László gigászi életművével egyszerre válik megkerülhetetlenné és folytathatatlanná. Mivel a hetvenes években a színház (és megítélése) az irodalomtól (és kritikájától) függő művészeti alkotás, a színházi dramaturgok továbbra is ebben a modellben gondolkodnak: sikeres szerzők regényeiből válhat sikeres dráma, esetleg sikeres regényírók rendelkeznek azzal az írói képességgel, mely egy színházi szöveg elkészítéséhez elengedhetetlen. Ugyanakkor észlelhető, hogy Radnóti Zsuzsa a Vígszínházban, Benedek András a Nemzeti Színházban olyan írói műhely megteremtésén dolgozik, mely színházi helyzetekre, színpadi ritmusra, talán színészre író fiatalokat formál jelentős alkotóvá. A dramaturgok köré szerveződött írói csoportokban így erősödik meg az a tapasztalat, hogy a színház önálló alkotás, s szövege is lehet önálló szöveg, melyben a dikció, a ritmus, a regiszterek mikéntje jelentősen eltér egy prózabeli nyelvteremtés formáitól.

Miközben észlelhető folyamat, hogy a színház visszatér közösségi művészeti formájához, hiszen Szolnoktól Kecskemétig, Kaposvártól Szegedig egyre több vidéki színházban formálnak nézőket a fiatal rendezők és színészek, miközben egyre több kortárs tematikájú előadást mutatnak be az ellenőrzött rendszerkritikára már készen álló kádári korszakban,<sup>3</sup> a Nemzeti saját drámaíróját keresi. Illyés, Csák Gyula, Nagy István (*Özönvíz előtt*), Szabó Magda (*Az a szép fényes nap*) között az 1976–76-es évadban a Nemzetiben megjelenik a sztár drámaíró, Örkény is, a Vígszínházból Várkonyitól el- és kikérve. Örkény a Nemzetitől másfajta játéknyelvet igényel, s Major feladata ennek a vígjátéki, vígszínházi nyelvnek nemzetisre alakítása. A társulatnak el kell sajátítania azt a játéktechnikát, mellyel Örkényt a fiatal Székely Gábor Szolnokon, majd az Örkénnyel egyidős Várkonyi a Vígben nem egyszerűen sikerre vitt, de nemzeti drámaíróvá, igazi branddé formált. Major Tamás, Louis Jovet tanítványaként,<sup>4</sup> nagy commedia dell'artés rutinnal,

<sup>2</sup> KOROSSY 2007, 86.

<sup>3</sup> Ennek közgazdasági vonatkozásairól lásd KALMÁR 2004, 161–198.

<sup>4</sup> Olthy Magdánál a falon kívül függött Jovet képe. LENGYEL 2007, 143.

legendás Molière-rendezési tapasztalattal áll Örkényhez. S mindez 1977-ben elég is a sikerhez, hiszen a nézők kisrealista rendezői színházi technikát és olyan rendező-szerző együttműködést várnak, mely meglévő társulatok meglévő közös(ségi) kérdéseire formálják a dramatikus szöveget. Major nemzetissé formálja Örkényt.<sup>5</sup>

## Dramaturgia

Az Örkény-dráma ősbemutatója Szolnokon, Székely Gábor rendezésében 1975. november 15-én kerül sorra.<sup>6</sup> Az előadással tájolódnak Dunaújvárosban, viszik a Szigethalmi Művelődésházba, mindenhol kacagó sikert aratnak,<sup>7</sup> mert a nézők azt a szocialista kabarét találják meg a komédiában, mely akkor már a rádió- és televízióműsorokon túl a Mikroszkóp Színpadon is ismerősnek hangzó Hofi Géza előadásaival készíti fel a nézőket a hétköznapi kettős beszédben rejlő humorra. A dráma a *Kortárs* 1974. decemberi számában jelenik meg, s a bemutatók után megfogalmazódik a felismerés: Örkény jellemvígjátékot ír. A mű dramaturgiai szerkezetéből ugyan nehezen ismerni rá olyan tulajdonságra, mely bármiféle emberi gyengeségre hibaként engedne következtetni,<sup>8</sup> de Örkény a dráma előszavában, interjúkban, beszélgetésekben hamar megadja az olvasási mintát: „a kudarcról lesz szó”,<sup>9</sup> így a színpadon kipellengérezhető tulajdonsággá a „kudarcemberség”<sup>10</sup> válik. A megfogalmazás erősen hordozza a hetvenes évek irodalomtörténeti szakzsargonjának nyelvteremtési akaratát,<sup>11</sup> s ehhez köthetően a kritikai irodalom akkor is jellemvígjátéknak látja az előadást, ha az egyetlen komédiai szabályt sem alkalmaz. Major Tamás rendezői technikája egy neki otthonos *commedia dell’arte* formanyelvet feszít a szövegre, csak még a „kudarc-emberség” nyelvi leleményével sem észlelhető az a központi dramatikus karakter, mely akár molière-i komédiaként játszathatná a *Kulcskeresőket*. Az örkényi dramaturgiát ahhoz a Németh László-i

<sup>5</sup> Az előadás protokollanyagából feltűnően hiányzik Major és Örkény közös fotózása.

<sup>6</sup> „Új keletű színházi hagyományaink közül az egyik legszerencsésebb a vidéki ősbemutató.” FÖLDES 1977, 23.

<sup>7</sup> „...a mérlegelhetetlen és többértelmű jelenségeknek való kiszolgáltatottság nevető természetét testesíti meg.” KISS 2011, 132.

<sup>8</sup> P. MÜLLER 1996, 61.

<sup>9</sup> ÖRKÉNY 1982, 97.

<sup>10</sup> RAJK A. 1977, 5.

<sup>11</sup> Ady Endre *A perc-emberkének után* című verse. Lásd KIRÁLY 1972.

parabolaszerkesztési technikához közelítik jelenetszervezései megoldásai, mely hagyománytörténetileg a Nemzeti színpadán vált klasszikussá. A kulcskeresés motívuma azonban sem parabolaként, sem szimbólumként nem ritmizálja a drámát, hiszen miként Bécsy Tamás felismeri: „a mű egésze jelentésének kialakulása után csak visszafelé kap a kulcs és keresése másodlagos jelentést. Így nem szimbólum jön létre, csak pusztá konnotáció.”<sup>12</sup>

Örkény 1975-ben már hat éve sikertelenül küzd a Vígszínház igazgatójával, Várkonyi Zoltánnal együtt a *Pisti a vérzivatarban* bemutatójáért, ekkorra bravúrosan beszéli a szocialista kritika nyelvét, s meglehet, 1975-ben a kudarc lesz a legerősebben megélt államszocialista tapasztalata, a drámaszöveg dramaturgiai struktúrája mégis a jól megcsinált színdarab stabil szerkezetét választja. Örkény drámája helyett Örkény nyilatkozatai tematizálják a kudarcot.

A jól megcsinált színdarab általában egy zárt, vagy jól behatárolt térben játszódó helyzetkomikum-sorra építkezik, s megjeleníthet akár pár jellemhibát is, azok dramaturgiai pozícionáltságukból adódóan csak kísérői a félreértéseken alapuló helyzeteknek. Míg a jellemkomikum feltétele, hogy a közösség azonosnak ismerjen fel és ítéljen el bizonyos karakternvonásokat (beteges hipochondria, pénzsóvárság, féltékenységek stb.), addig a helyzetkomikumok dramaturgiai készlete közösségfüggetlen, megtervezett humor (designed humour).<sup>13</sup> Örkény ismert mozzanatokat fűz össze: eltévedés, félreértés, félreismerés<sup>14</sup> nála minden dramatikus akció és cselekedet, s mindezt a nem-értés bájába, a csodálkozás tudatlanságába csomagolja. A dráma központi karaktere Fóris Nelli, aki az első jelenetbe már úgy lép be, hogy eldöntötte: elhagyja férjét, mert nem tud ebben a feszültségben élni vele tovább. S a második felvonás végén már nemcsak a férjét, de a lakását sem tudja elhagyni. Nelli megértési kísérletei felől nézve semmi sem érthető az új lakással induló életében. Az a komikus helyzet, mely csapdaként zárja magába a szereplőket, a dráma végére minden komikumforrását elveszti. Örkény nem írja meg a komédiák lezáró jelenetét, nem oldja fel az ideiglenesen komikus helyzetet, a bezárt lakásból nem lehet kimenni. A dráma második felvonásában a bezártságot a szereplők pezsgőzéssel feledtetik, így a dráma vége nem új és

---

<sup>12</sup> BÉCSY 1977, 445.

<sup>13</sup> DAVIES 2014, 20.

<sup>14</sup> 1971-ben jelenik meg Szávai János új fordításában Bergson *A nevetés* című kötete, ennek hatásmechanizmusait túlzás lenne a Nemzetiig vezetni, de az Örkényig követhető nyelvi párhuzam kutatást érdemel.

megnyugtató világra nyílik rá (miképp a komédia szabályrendje elvárja), hanem éppen ellenkezőleg: részegségben öntudatlan, a helyzetet reálisan nem látó közösség marad bent egy jól megkomponált színpadi képben. Ezzel a fináléval válik a bezártság allegóriájává Örkény *Kulcskeresők* című drámája, s 1977-ben azon már semmit nem lehet nevetni, hogy egy bezárt lakótelepi lakásban részegedik le egy bukott pilóta felesége az éppen adódó szomszédokkal.

Örkény a Vígszínház dramaturgiai struktúrájához és hagyományához jól illeszkedő drámákat ír, a *Kulcskeresők* akár egy hetven évvel korábbi Molnár Ferenc-jelenetsorra is felfeshíthette volna a drámai helyzeteket. Örkény jelenetezése, dialógustechnikája *A kulcs* című Molnár-jelenetet olvasva erős dramaturgiai azonosságot hordoz,<sup>15</sup> de a vígszínházi nevetetés technikájából átlépve a Nemzeti realista közegébe a kétértelmű helyzeteket abszurd megoldásokká alakítja.

Molnár Ferenc 1904-ben megjelenteti *A kulcs* című jelenetét a *Vasárnapi Újság* mellékleteként. Ez *A kulcs* egy táskából kieső kulcs keltette félreértés eseményét foglalja össze – két úrhölgy párbeszédében. Örkény 1975-ben tökéletesen imitálja és használja a helyzetkomikumok molnári technikáját, s csak egyetlen mozzanatban tér el a hagyományos komikumkeretektől.<sup>16</sup> Örkény nem fordítja vissza a helyzeteket a félreismert, félrenézett és félreértett nyelvi és gesztikus síkból. Örkény drámái nem rendezik a dramaturgiailag kötelező vígjátéki fináléba a cselekményt, nincs visszatérés a kiinduló állapothoz, ezért nincs megnyugtató, szabályos vége. Örkény a Nemzetiben játszott változatba beépíti a szolnoki közönség reakcióit.<sup>17</sup> Az ősváltozat Szolnok város kilencszáz éves évfordulójára kiírt pályázatra készült, valódi helyzetekkel teli,<sup>18</sup> igazi realista szöveg, ahogy Székely Gábor látja:

Örkény eredetileg – a *Vérrokonok* sikere után – valódi, realista darabot szeretett volna írni. De, úgy látszik, ez nem is olyan egyszerű. Az ő számára legalábbis. Az alaphelyzete ugyan reális. Egy lakótelep egyik vadonatúj lakásában vagyunk.

---

<sup>15</sup> MOLNÁR 1917.

<sup>16</sup> GAJDÓ 2004b, 215.

<sup>17</sup> „Feszesebb, pergőbb, színpadszerűbb ez a Nemzeti Színházban játszott változat.” H. R. G. 1977, 6.

<sup>18</sup> „...a szereplők a dráma realitását keresik és a valódi helyzeteket kívánják – nyilván a rendezői intenciókkal összhangban – alighanem minden groteskség nélkül eljátszani”. SZÁSZ A. 1976, 10.

[...] A darab tulajdonképpen klasszikusnak is mondható: helyszíne azonos, a cselekmény egy nap története.<sup>19</sup>

A jelentéktelen dolgok közege és környezete eltakarja és megszünteti a jelentéssel bíró felületet, így válik a komikus helyzetek sokasága tragikus élethelyzetté.<sup>20</sup> Tragikus és ismerős az az élethelyzet, melyből nem látni ki, melynek nincs célja, ez színházi nyelvet kívánó társadalmi felismerés.<sup>21</sup> A dráma és az ősbemutató sikere furcsa módon azon múlik, vajon maga a közösség naiv, hiszékeny, lusta és közömbös-e egyszerre,<sup>22</sup> vajon magára tud-e ismerni. Örkeny darabját Szolnokon vérbő, ámbár kispolgárok komédiájaként látják a nézők:

Ebben az értelemben a *Kulcskeresők* a kicsinyes, a felszínes, a kétszínű, a tényekkel szembenézni nem akaró, a saját kárán okulni nem tudó, önmagát ábrándokkal ámitó és hitegető kispolgári magatartás finom gúnnyal fűszerezett komédiája.<sup>23</sup>

Míg Csepelen mindez igazi munkásszínház és munkásoknak való.

... a IX. kapunál egy barakképületben folyt a munkaszakkörök, öntevékeny színjátszás, nyelvtanfolyamok, míg a 60-as évek elején felépült a gyár modern, nagy színháztermes művelődési otthona. [...] Nem kevesen akadtak, akik megkérdőjelezték a nagy művelődési ház szükségességét. Ki fog idejárni? A Csepel Autó művelődési otthona azonban a sziget kulturális életének központjává nőtt.<sup>24</sup>

Az azonnali értés érdekében azonban hiányolják, hogy az író parabolában fogalmaz ahelyett, hogy egyszerűbben fogalmazna abból a játékos célból, hogy „alapvető fontosságú társadalmi-politikai kérdésben ne maradjon bizonytalanságban a néző”.<sup>25</sup> A szolnoki és onnan tájolt előadás értelmezői felületére nem látunk rá, a sikerét az 1975-ös vidéki napilapok tudósításainak sablonmondataival hivatkozhatjuk. A

<sup>19</sup> SZÉKELY Gábort idézi: (A. M.): 1975, 17.

<sup>20</sup> „Örkeny nagy kérdésekről kíván beszélni, de a jelentős dolgokat a jelentéktelenségek összefüggéseiben fedezi fel.” MOLNÁR GÁL 1975, 6.

<sup>21</sup> „Ha van drámaíró, aki társadalmi ügyé tudja tenni a színházat, akkor az Örkeny István.” SZÉKELY 1975.

<sup>22</sup> „A *Kulcskeresők* tisztító szándékú játék, mai tanulságok, gondolatok megfogalmazására ösztönöz, a józan ész fontosságára figyelmeztet.” VALKÓ 1975, 5.

<sup>23</sup> VALKÓ 1975, 5.

<sup>24</sup> KOVÁCS J. L. 1975, 4.

<sup>25</sup> LÖKÖS 1977.

szolnoki Székely-rendezés után Örkény 1977-ben átírja a darabot Marton Endre igazgató kérésére,<sup>26</sup> de mindezt Major próbatapasztalatai is így kívánják.<sup>27</sup> A kimondott, a megfejtett dramaturgiai mozzanatok sötétítik a karaktereket, s olyan pszichológiai összefüggésekre mutatnak rá, melytől a rendezés könnyebben fordul a realista megoldásokhoz.<sup>28</sup> Az átírás hetedik változatában Örkény megtalálja a legegyszerűbb dramaturgiai megoldást: jelentéssel, súllyal telíti Nelli levelét, mely korábban csak egy dramaturgiai *suspense* funkcióval bíró technikaként működött. A nemzeti változatban Nelli a levélben elköltözését, az elválást írja meg férjének. S ebből a felelős döntésből épül fel a Major-előadás. „Eredetileg tehát arról volt szó, hogy Nelli új életet akar kezdeni az új lakásban. Az átdolgozásban új életet akar kezdeni azzal, hogy elmegy.”<sup>29</sup>

Örkény tehát hiába adja meg minden nyilatkozatában a vígjátéki olvasási keretet, hiába jelöli meg, hogy a dráma a kudarcról fog szólni, a Major-rendezés Töröcsik Marival egyértelműen más hatáselemekkel dolgozik. Csányi Árpád terében Töröcsik játékaival végig domináns az állítás: az ajtónkat be kell zárni, a lakásunkat el kell hagyni. Ez az előadás az elmenni nem tudást teátralizálja.

## Rendezés

Az előadás apró, de folyamatos változtatásokkal pergőbbé és mozgékonyabbá teszi a kulskeresést. Major Tamás a realista színházi viszonyok felismerhető és elemezhető területének mestere, a nemzeti előadás is ezt a nyelvet beszélven erre felé hajlítja 1977-ben Örkény abszurdját. Major a víges polgári színházzal ellentétben „kommunista színházat” csinál,<sup>30</sup> s ezzel azt a játékhagyományt, mely Molnár Ferenc *Ördögökjéről* a teljes jól megcsinált színdarabokon keresztül tart

---

<sup>26</sup> „Így aztán, amikor Marton Endre a Nemzeti színház számára elkérte a darabot, nekiültem és ezen a nyáron átírtam az első felvonást. Erre egyébként Marton Endre is megkért.” KECSKEMÉTI 1976.

<sup>27</sup> „Marton pedig Jób (Dániel) hóna alól rendezett. Mindig azt nézte, hogy ez Jóbnak tetszik-e. Volt érzéke, mondjuk, a színpadi igazság iránt, csak nem mindig használta.” KOLTAI 1986, 112.

<sup>28</sup> „A változtatások mindenesetre több pszichológiai magyarázattal szolgálnak. Azt mondhatnánk: a darab realista vonalát erősítik.” KOLTAI 1976b., 3.

<sup>29</sup> KOLTAI 1976b, 3.

<sup>30</sup> „...próbáljon a mi céljainknak megfelelően dolgozni, egy olyan színházért, amely jobban hat a társadalomra, egy olyan színházért, ami igazi színház.” KOLTAI 1986, 113.

abszurd színházi fogalmazása felé, dramaturgiai és játéktechnikai a kisrealista megoldások felé irányítja. Örkeny tudja, hogy egy abszurd helyzet realista közegben megírva vígjátéknak is rendezhető dramatikus szöveget eredményez. A 19. század végének uralkodó színházi formája a társalgási színmű, ennek az egyterese dramaturgiának a vígjátéki változata a „valaki mindig menni akar, de mégis mindig marad” szerkezet.<sup>31</sup> Musset-től Beckettig<sup>32</sup> íródik ismerőssé és abszurdan komikussá Örkeny kulcskeresése, a nemzeti társulatnak és a nemzeti közönségnek azonban az ehhez szükséges játéktechnika nem az erőssége. Major a Nemzetiben realista színházi apparátussal lát hozzá Örkeny drámájához, hiszen látószöge „csak úgy érvényesülhet, ha realista tartalmát megőrizzük”.<sup>33</sup> Tegyük hozzá, hogy a *Kulcskeresők* Major Tamás első és egyetlen Örkeny-rendezése, bár színészként száznál többször játszva az *Egypercseket* a Radnótiban, rutint szerzett Örkenyből. Major színházi valóságállításán modellezhető az a folyamat, mely a színházi kommunikációt a csináló és a néző kettős értelmezési folyamatoként tételezi.<sup>34</sup> Major a Nemzeti sokat korholt, de mégis elvárt naturalista-archaikus játéknyelvét idézi,<sup>35</sup> amikor elsődlegesen a térélményben és tárgyakban fellelhető valóságreferenciákat használja. Mindezt olyannyira kimagasló tehetséggel, hogy a kritikák deskriptív elemei a színpadi valóságot igaznak tételezik. Így válik a szobaszínház és a poénra játszás technikája a realista színház felismert és elvárt keretév: „Major Tamás Örkeny darabjának valóságát, igazságát elsősorban az ábrázolt világ valódiságában keresi.”<sup>36</sup> És így nem válik Major igen kreatív és kritikus családi és közösségi viszonyelemzése semmilyen szinten sem a kritikai közeg témájává.

A *Kulcskeresők* dramatikus és teátrális változatának is egyaránt cselekvője, (greimasi értelemben) aktánsa (hőse) Nelli. Major Tamás a színház egyik vezető színésznőjére teszi a súlyt: formálja láthatóvá a valóságos családi és lakóközösségi viszonyokat, melyek nem következnek a lakótelepi falakból, a bakelitelefonokból

---

<sup>31</sup> „Nelli körül az a vígjátéki helyzet alakul ki, amikor »valaki mindig menni akar, de mégis mindig marad«. E helyzetsorok előnyére váltak az előadásnak, de az első rész ettől sajnos nem lett jobb.” BÉCSY 1977, 445.

<sup>32</sup> Musset: *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva*, Beckett: *Godot*.

<sup>33</sup> „Mindent halálosan komolyan kell játszani. Nem szabad bulvár vígjátékot rendezni a darabból.” Major Tamás válasza egy interjúkérdésre. ÉZSIÁS 1977.

<sup>34</sup> FISCHER-LICHTE 2009, 49.

<sup>35</sup> LENGYEL 2017, 141.

<sup>36</sup> FÖLDES 1977, 23.



és a Szojuz márkájú porszívóból. Ezek a látható viszonyok azonban a szocialista Magyarországon nem verbalizálhatók, ezért a kritikákban nem jelennek meg. Major Tamás rendezése ezekből a nem kimondható mozzanatokból épít jelenetiveket. Major a szereposztással meghozta azt a döntést, hogy az előadást valóságossá, pontosabban felismerhetővé, a házaspár státusza teszi. Törőcsik Mari mellett Avar István testi felépítésükben, kiállásukban, orgánukban (és szereptapadásukban is) az erős és erőszakos férfi és a törékeny, de irányító nő sztereotípiájával élnek. Fóris és felesége viszonya elsősorban erőszakos, ez a szereposztásból következő legerősebb Major-konceptió. Fóris első entrée-ja nem a megtört pilótáé (a Tv-felvételen: 36.01), egyértelműen erőszakosan fogja meg a feleségét. „Nézz csak rám”<sup>37</sup> (36.42). Miképpen a Major-rendezésből az is látszik, hogy Nelli fél Fóristól. „Éntőlem félsz?” (1.03.26 ). Fóris katonásan parancsol, fenyeget, Avar erős férfit játszik (46.19).

Ennek a rettegésnek az érzelmi felületét megírja Örkény (Nelli attól retteg, hogy a férje tömegbalesetet-katasztrófát okoz), s a testbeszédet Major instruálja. A rendezés a házastársi fizikai erőszakot (Örkény ötletét követve) szexuális erőszakká rendezi, s ez valóságosságában olyannyira tabutéma a hetvenes évek végén, hogy egyetlen kritika sem említi. A szocialista ember testi igénye, a házasságban élő nő szolgáltatási kötelezettsége nem tematizálható, s ha egyáltalán valamilyen formában a közösség mindezt feldolgozhatja, az csak a vicc és a kinevetés technikájával vállalható a színpadon.

A dráma második felvonásában Fóris és felesége Bolyongó biztatására átmennek a szomszéd szobába szeretkezni. Viharosan erőszakos szeretkezésük alatt a szocialista lakótelepi házközösség jelen lévő tagjai az ej uhnyem... refrént éneklik, pár sorát szöveg nélkül, a jisoráz mintha nem hangozna fel, de mindenki odaérti, majd a házaspár ruhájukat megtépve jön elő. A jelenet meglehetősen szexista, de vicces (1.41.50.), s érthető, hogy az államszocialista kritika nem találta azt a nyelvi formát, mely leírhatta volna a házastársi aktus és a *Volgai hajóvontatók dalának* azonos ritmusából következő fergeteges vígjátéki helyzetkomikumot. 1977-ben a Nemzeti nézői a jelenetet hallhatóan visszafelé értik meg, amikor Törőcsik kitámolyog az aktus után a szomszéd szobából (1.42.31.). Majorra mint férfias rendezőre is vonatkozik a nézői felismerés: ettől majd rendbe jön Nelli, s csak ez

---

<sup>37</sup> ÖRKÉNY 1982, 121.

volt a baja. Amint megtépik kockás ingét, tudja az animális létben, hol a helye. Miként Major jelzi: a szexjelenet után egy igazi entrée-t ajándékoz Avar Istvánnak is: Avar férfiereje teljében az előszobát a nappaltól elválasztó függönyt szét tépve lép a többiek közé. Ez a második entrée pozicionálja a szerepet, s ekkor egyértelmű, hogy ez a rendezés elsődleges vígjátéki koncepciója.

A Major-bemutatónak jelentős a sajtóanyaga, a meg nem írt értelmezői lehetőségeken túl azonban csak az egyértelmű, hogy Major Tamásnak kihívás Örkényt rendezni. Kihívás, mert ezt a darabot Székely Gábor, saját tanítványa ősbemutatja és viszi sikerre Szolnokon,<sup>38</sup> kihívás, mert Major egy Molière-féle színházcsinálói képet épít fel magáról, ugyanakkor állítja, hogy „...belülről dolgozunk kifelé. [...] semmiképpen nem engedhetünk a naturalizmusnak [...] a megtalált igazságnak a realitásból kell kiindulnia”.<sup>39</sup> Mégis gesztusértékűnek tartja, hogy saját hangján szólaljon meg az előadásban ott, ahol Szolnokon a szerző szólalt meg. Örkény István hangja helyett a budapesti előadásban a tézismondatnál Major Tamás hangja szólal meg a magasból.

Major rendezése a szobányira beszűkített térben többször statikus. A színészek sokat ülnek, a második felvonás első felét szinte végig támaszkodják, az egymással vitatkozó férj és feleség a színpad két szélére szorul. A vígjátéki helyzetkomikum-szerkezet egyetlen jelenetben mutat bátor komédiázást, s ez a teljes sötétségben zajló második felvonás első jelenete. Major rendezése egyértelművé teszi, hogy a Nemzeti társulata a tragédiaajátzásra szocializálódott, s a Marton rendezte *A tojás* című komédiában kidolgozott komédianyelvet<sup>40</sup> (éppen botrányos sikere miatt) félre kell tenni.

## Színészi játék

Major könnyedén tükörszínháznak nevezi azt a technikát, amikor „megszakítás nélküli emberi magatartásokat kell az előadáson végigvinni, szinte senki sem lazíthat pillanatra sem”.<sup>41</sup> Ez a játékn nyelv a Nemzetiben 1977-ben a csapattechnika

<sup>38</sup> Örkényt „ennek a szindarabnak a megírására a szolnoki Városi Tanács kérte fel”. [N. N.] 1974.

<sup>39</sup> Major Tamással interjú. KÖVES 1977.

<sup>40</sup> KOLTAI 1986, 113.

<sup>41</sup> Major Tamással interjú. KÖVES 1977.

és összhang erősítését jelentette.<sup>42</sup> Az előadás ismét a színház sztárszínésznőjére, Major színészére, Törőcsik Marira épít. A nyitójelenet színésziskolák kötelező tananyaga lehetne, hiszen Törőcsik ötperces némajelenetben futtatja végig a feledékeny, ideges, leterhelt proletár-arisztokrata bemutatását, aki a budai villák helyett (mondjuk) az újpesti lakótelepen látja meg a tágas, világos új környezetben a rá szabott valóság kereteit.<sup>43</sup> Az előadást ez a játéktudás tartja évtizedek múltán is nézhetőnek. Törőcsik Nelli szerepében kiskockás ingben, nadrágban, rövidre vágott hajjal jelenik meg a felvételen, fiús jelenség (29.08. és 1.02.40). Törékenysége fiataltságot asszociál, mozgékonyasága, gyorsasága egyszerre ideges és rebbenően ijedt. A bemutatón viselt kockás otthonkáját elegáns törékenysége nemesíti. Idegességét, félelmét gyors léptei ritmizálják.<sup>44</sup> Törőcsik törékenysége Avar István tragikus robosztussága mellett feltűnő, s technikájuk is ekkora eltérést, össze nem illő párt mutat. Avar a régebbi Nemzeti tragikus hősi pátozát cipeli, s megállásai, bizonytalan újraindulásai, a helyzetre nem ráismerő testtartása mind egy Marton rendezte 1975-ös *Bánk bán* Tiborcára tereli a befogadói figyelmet, s ezzel a szereptapadásból adódó közegkeveréssel éri el Major, hogy Avar István játékát groteszknek lássa a kritika, s a Nemzetiben ritka műfaj remek teljesítményeként értékeljék játékát.<sup>45</sup> A színészek leginkább az örkényi humor és a vígjátéki hatásmechanizmusok közötti területet járják be, rutinjukból az utóbbi kényelmesebben megteremthető.<sup>46</sup> A nagy tragikák azonban elsődlegesen komédiázni legfőképp saját tragikus szerepkörük megidézésével képesek. Máthé Erzsi bűg, akár Timár József/Lomant csábítva 1959-ben, mégis remekel, amikor viccet mesélnek a második felvonás sötétjében. Örkény drámaírói kreatív és megrázó ötlete, ahogy tízperces hangjátékot illeszt a színházi előadás közepébe, s a színészek láthatatlanul, tehát arctalanul, a megnevezés-bemutatkozás kényszeréből adódóan azonban mégis nevükkel kiállva, az előadás egészétől elkülönülő jelenet

<sup>42</sup> „...nemcsak a közönség látja, mi történik a színpadon, hanem a szereplők is, és mint nézőkre hat vissza rájuk a lejátszódó jelenet.” Major Tamással interjú. KÖVES 1977.

<sup>43</sup> „Nélküle, tehetsége nélkül a *Kulcskeresők* lassú, hosszú első része sokkal jobban próbára tette volna a nézők türelmét. S ahogyan pillanatok alatt átváltozott törődött-ijedt Nelliből férjére büszke, testi örömekre éhes, vágyat ébresztetni képes asszonnyá, az emlékezetes pillanata maradt ennek az előadásnak.” H.R.G. 1977, 6.

<sup>44</sup> „...aprózó-tipegő lépteiben megérezzük az alkatot, amit később hangban-gesztusban-arcjátékban bont ki.” NAGY 1977, 27.

<sup>45</sup> „...a groteszk játéktílust ezen az estén ő hozta a legpontosabban, realitás és abszurditás peremén járva.” H. R. G 1977, 6.

<sup>46</sup> „Az első változat az ironia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucattól a tizenkettedik.” KOLTAI 1976b, 3.

személyes és titkos atmoszférájában említhetik az említhetetlen nemzeti traumát: a budapesti zsidók elhurcolását, a zsidó holokausztot. Major legjobb színészvezetői meglátása, hogy Örkény rövidzárlatát teljes sötétségben, igazi feketeségben, hangjátékként játssza. A színészek remek viccmondók, Máthé Erzsi és Horváth Károly legnagyobb hatást elért komikus jelenete 1977-ben ez: Örkény Auschwitz-vice a sötétben.

Erika: „...már nem sírok, csak eszembe jutott Auschwitz.

Benedek: Itt Benedek. Mert zsidó volt?

Erika: Nem.

Benedek: Nem is jó dolog zsidónak lenni.

Erika: Miért? Maga az?

Benedek: Dehogy. Csak most, ebben a sötétben, összezárva, eszembe jutott, hogy nem is szeretnék zsidó lenni. Őt miért hurcolták el?

Erika: Oroszbarát volt. De túlélte. (54.30.)

Az előadás felvételét nézve nehezen illeszthető a rekonstrukciós megértésbe a nézők frenetikus felröhögése. Major rendezésének ez a legvígabb jelenete.

Az előadás örkényi humorát azonban Öze Lajos érti és hordozza.<sup>47</sup> Egyrészt a szerepe is kilépteti a reális interakciókból, hiszen ő a Bolyongó. Ez a szerepet Molnár Gál Péter nyomán többen az *Éjjeli menedékhely* Lukájához társítják,<sup>48</sup> s ugyan Major rendezése erősen köti a lakótelepi lakásviszonyokhoz és terekhez a Bolyongót, Öze párszor kísérteties belépőket, érdeklődően merev arcot, sem társadalmilag, sem etikailag nem megfeythető karaktert játszik. Öze felismeri, ez a karakter nem feltétlen a színházi realizmus sztárírójáé, Gorkijé, inkább Molnár Ferencé: az ő Bolyongója inkább az Ördög, aki láthatatlanul megjelenik, beavatkozik az életekbe, be- és kilép sorsokba, egy polgári ideológia mentén

---

<sup>47</sup> „A Nemzeti Színház előadásában a Bolyongót játszó Öze Lajos a kérdés és a válasz közé még beiktat egy rövid mondatot. »Egy pillanat.« Csak ennyit. Elhangzik a kérdés, »Fórisék?« Öze azt mondja: »Egy pillanat«, előveszi a személyit, kinyitja, belené, és válaszol: »Igen.« A két töltelékzó a színész adaléka a szerephez. A különbség látszólag csipetnyi. Szóra sem érdemes. Valójában óriási. Az első változatban a mozdulat, a gesztus, a játék alig észrevehető, a pillanat finom humora talán el is illan a levegőben. A második változatban biztosan fölcattan a nevetés a nézőtéren. Az első változat az irónia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucatból a tizenkettedik.” KOLTAI 1976b, 3.

<sup>48</sup> MOLNÁR GÁL 1975, 6. A Bolyongó és Luka azonosságának felismerését ismétli (jelöletlenül) NAGY 1977, 27. és KOLTAI 1976b.

elrendezi őket. Megkísért és megold. Őze megfoghatatlan alakulás-játéktechnikai tudásával hoz létre egy másik játékdimenziót, mely az egész előadást ritmizálja.

Amikor Törőcsik Mari otthagyta a Nemzeti Színházat, át kellett vennem tőle a *Kulcskeresők* főszerepét. Nem volt könnyű beugrás, mindenki szorongott, drukkolt értem. Csak egy ember nem izgult, hanem játszott, mint egy isten: Lajos, aki az előadás karmestere volt szinte. Fantasztikus ritmusérzéssel lopta be magát a darabba, nem is lehetett instruálni. Ha egy rendezőt szeretett, lehozta neki az istent is az égből. Úgyhogy most sem Major találta ki neki, hanem ő találta ki Majornak ezt a szerepet.<sup>49</sup>

Major kedvenc, erős, autonóm színészeként képes a kisrealista értelmezői keretről, ráadásul a proletárisztokrata újlakótelepi kontextusáról felemelni a létezés bonyolult, s ebben az összetettségében elviselhetetlenül szép és rettentő tudásába az előadás közegét. Őze és Törőcsik egyformán tudják, milyen performatív erővel lép egy színpadi helyzetbe a karakter, azt meddig tartja, s miként lép ki belőle. Ketten közös esztétikai felületet feszítenek az előadás köré, s ezzel magyarázható ennek a nemzeti előadásnak a sikere, s ezt igazolja a dráma későbbi játszhatatlansága. Törőcsik és Őze nem együtt játszik, hanem egymás mellett, de Nelli feledékenységnek nevezett, örületnek vélt állapota a megmagyarázhatatlan szociológiai státuszú Bolyongóval együtt teremti meg értő közegét. Ők ketten tudják eljátszani a tudat és az érzékek feletti szür-reális világot. Miként Székely Gábor látja:

Amikor a Nemzeti élére kerültünk, az volt a meggyőződésünk, hogy alapvetően két emberre kell építeni ezt a színházat: az egyik Törőcsik Mari, a másik Őze Lajos – mert ők azok, akik színpadi nyelvüket, kifejezőmódjukat tekintve a legideálisabban ki tudják fejezni mindazt, amit gondolunk.<sup>50</sup>

### **Színházi látvány és hangzás**

Az előadás díszlete egy gigantikus méretű fal a nézővel szemben (2.25), portáltól portálíg kihúzva, mint egy kiegyenesített papírlampion, középtől csökkenő méretű osztásszélességgel. A fal a lakótelepi ablakminták szabályos és monoton ritmusát

---

<sup>49</sup> BEREK Őze.

<sup>50</sup> SZÉKELY Őze.

megidézve kínál absztrakt eltolással változó fókuszot. Csányi Árpád, a Nemzeti Színház díszlettervezője, Oláh Gusztáv tanítványaként a historista-naturalista díszletfestészet technikáiban igazán jártas. Remek rajzolóként (élve a nemzeti hagyomány elemeivel) egy síkban építkezik, s a nézőknek ismerős térkonceptiót kínálva kommunikál, amikor a színpad hátsó falára feszített képstruktúrába illeszti Fórisék szobáját. A szoba dimenziói a Hevesi téri épület színpadi lehetőségeihez mérten is szűkösek, de Csányi terve okosan és ravaszul kelti egy igazi lakótelepi lakás illúzióját, miközben nagy szakmai rutinjával éppen a szalonvígjátékok térelemeivel dolgozik. 1977-ben az előadás kritikai felülete ismerősnek, tehát valósághűnek vél egy olyan teret, mely ugyan lakótelepinek mondja magát, újnak, világosnak és tágasnak, de amit látnak, az éppen régisége miatt ismerős. A Vígyszínházból, az Operettből ismerős szalonvígjátéki térrel ülnek a nézők szemben, járások hátul és oldalt, fotel helyett itt dobozok, kártyaasztal helyett dohányzó, csillár helyett kiégett villanykörte. Éppen ezért az elemzők realistának írják a díszletet, igazi lakótelepi lakásnak, hiszen ezzel az elvárással érkeznek. Amit a felvételeken, kimerevített pillanatfotókon látunk, mintha játszana a jól megcsináltság színházi tértradíciójával. Csányi terveiben középen a szoba hátsó beugrója (ahova a kulcsa vesztett bejárati ajtó nyílik a folyosóról) akár egy színházi főpáholy: súlyos páros függöny választja le a szobától. Túlzsúfolt a tér, a szocialista fogyasztói kultúra minden új tárgyával telített, de mindvégig lehetőséget ad poénra játszani.<sup>51</sup> A poénra játék a második felvonás hosszú, kitartott sötétjében hangjátékként formázza a teret,<sup>52</sup> s a hangzóélménnyel is növeli a bezártság keltette félelmet: innen nem lehet elmenni.

### **Az előadás hatástörténete**

Az előadás abban az értelemben illeszkedik az Örkény-bemutatókhoz, hogy az előadás értelmezéséhez az örkényi közönség csak Örkény saját szavaival tud

---

<sup>51</sup> Az előadásról készült fotókon mindenki mosolyog, teli szájjal nevet, harsány és nagy mozdulatokkal együtt állnak.

<sup>52</sup> „Egyiptomi sötétség honol a színpadon. Csusszanások, csörrenések, zizzenések, zuhanások hallatszanak. Hat ember maradt összefarva a villany és kulcs nélküli lakásban.” ÉZSIÁS 1977.

fordulni.<sup>53</sup> Az öninterpretáció olvasási útmutatóként a groteszkhez köti a drámát, abszurdhoz és fejfelé fordított nézőponthoz.<sup>54</sup> A kortárs kritika Örkényről írván nem talál a szerzőnél jobb elemzőt, így nem is szakad el tőle. Mindez rendkívül akadályozza mind a dráma olvasását, mind az előadás (a drámairodalom) szabad és kreatív befogadását. Hiába hangsúlyos dramatikus pillanatban a tételmondat: „Ide bejönni lehet, csak kimenni nem” (1.45), az előadásról szóló beszéd könnyebben szól a kudarcról, mint az önáltatásról, pedig a legboldogabb barakk képét vázolják fel két felvonásban. Az előadás hiába beszél a zsidók deportálásáról, éppúgy mint a haza-nem-térő Nobel-díjas tudósról, a társadalmi státuszhoz kötött kommunikációs technikáról, miként az igazmondás ügyetlenségéről, a mondatok nyelvisége mindvégig megmarad a vígjátékok ismerős dramaturgiai felületén.

Az előadás azonnali hatástörténete a szocialista disszeminációban észlelhető, majd Csiszár Imre<sup>55</sup> és Máté Gábor<sup>56</sup> is megtalálja a rendszerváltás utáni Magyarországon a drámát, de 1990-től érezhetően közegét veszítette a bonyolult jelentéstartományokat felhalmozó kettős beszéd technikája. Major Tamás és Örkény István közös alkotása legfőképpen dramaturgiai hatás- és kisrealista esztétikai mintákat közvetít a hetvenes évek végén Csurka István társalgási színműihez, majd a nyolcvanas–kilencvenes évek sztárírói, Spiró György és Parti Nagy Lajos szövegei felé.

Major rendezése a Nemzetiben azzal zárul, hogy részegen, bepezsgőzve és bezárva marad mindenki a lakótelepen, valahol Magyarországon, s ez ellen csak egy utoljára érkező, a közegből és a kontextusból semmit nem értő fiatal férfi akar kitörni – az ajtón dörömbölve (1.52.21). Ez igazán vicces.

---

<sup>53</sup> A nyilvánosság örkényi teréről lásd P. MÜLLER 1994.

<sup>54</sup> P. MÜLLER 1985.

<sup>55</sup> Csiszár Imre 1993-ban a Budapesti Kamaraszínházban.

<sup>56</sup> Ódryn Máté Gábor rendezésében 1994-ben, majd megrendezi a Katonában 1998-ban.

## Várkonyi Zoltán: *Pisti a vérzivatarban*, 1979

Az előadás Várkonyi és Örkény utolsó művészi alkotása, mely grandiózus történelemszemléletével és bölcs játékosságával a múltlelemzést mint közösségi identitásformáló mozzanatot és mint népszínházi feladatot emeli elénk. A *Pisti* emlékezetpolitikai helyét kijelöli, hogy az előadás tíz évig nem kap játékgengedélyt, hogy a Vígszínházban a külsős Gobbi Hilda játszik, hogy a körüti játéknyelvet a többes-Pistiség, a többszörös karakterállítás dekonstruálja. Várkonyi életműve a *Pisti* felől nézve könnyebben mutatja művészi építményének gigászi méreteit és mélységeit.

**Cím:** Pisti a vérzivatarban

**A bemutató dátuma:** 1979. január 20.

**A bemutató helyszíne:** Vígszínház

**Rendező:** Várkonyi Zoltán

**Szerző:** Örkény István

**Dramaturg:** Radnóti Zsuzsa

**Díszlettervező:** Fekete Tamás m.v.

**Jelmeztervező:** Kemenes Fanny m.v.

**Szcenikus:** Bakó József

**Társulat:** Vígszínház

**Színészek:** Tordy Géza (PistipistipistipistipistiPISTI), Balázs Péter (a tevékeny Pisti), Garas Dezső m. v. (a félszeg Pisti), Szombathy Gyula (a kimért Pisti), Miklósy György (Papa), Szegedi Erika (Mama), Halász Judit (A szőke lány), Gobbi Hilda m. v. (Rizi), Sörös Sándor (egy férfi), Szakácsi Sándor (még egy férfi), Peremartoni Krisztina (egy fiatal nő), Kovács Nóra (még egy fiatal nő), Vaday Viktória és Farkas Lilla (kislány szerepkettőzéssel), Forgács Gyuri (kisfiú).

### Színházkulturális kontextus

Várkonyi Zoltán és Örkény István 2012-ben voltak százévesek. Fénykorukban mindketten a rendszer sztárjai, „ők maguk a rendszer”,<sup>1</sup> nagy filmek, nagy könyvek, legendás előadások elismert alkotói. „Mi nemcsak térben lakunk közel egymáshoz,

---

<sup>1</sup> György 2013, 22.



hanem ízlésünk, humorunk, ritmusunk, eddigi életünk sok baja – öröme: rokon.”<sup>2</sup>  
 Pár nap különbséggel születtek, pár háznyira laktak egymástól, pár hónap különbséggel haltak meg, és mindkettőjüknek ugyanaz volt az utolsó színházi munkája: a *Pisti a vérzivatarban*.

Ez a két, minden formájában közeli élet elindíthatja az elemzőt az államszocializmus alkotásszociológiájának megértése felé, de kiváló példát szolgáltat a dramatikus alkotások teátralizációjának követésére is. A *Pisti* Örkény István leghosszabban írt, Várkonyi Zoltán legtovább rendezett drámája, a végig, néha nyilvánosan is dokumentált munkafolyamat tíz éve alatt a keletkezés-, miként a vele egyidejűvé vált hatástörténet is rejtélyes és kiismerhetetlen korpusszá terebélyesedik. Ez a mesterségesen elnyújtott alkotási periódus különleges dramaturgiai struktúrát teremt. Míg Örkény az államszocializmus történetét foglalja stációszerűen képekbe, addig a pártállam kulturális mechanizmusa egy jelen idejű dokumentumdráma rendjét kínálja az előadás háttéréül. Örkény István drámáinak életműkiadása<sup>3</sup> tartalmazza a dráma összes megírt változatát, az átszerkesztett jeleneteket, a színházigazgatókhoz írt leveleket. Olyan dokumentumgyűjtemény az 1982-es kiadás, amely a dramatikus szöveg köré szinte irodalomtörténetként szerkeszti az értelmezői kereteket. Várkonyi előadása pedig a saját, tízéves próbafolyamata végén színháztörténeti összefoglalást kínál egy Latinovitscsal induló, Garas Dezsővel elkészülő koncepcióról.

Örkény drámája és Várkonyi rendezési elképzelése ezalatt a tíz év alatt, 1969 és 1979 között, folyamatosan változik. A magyar színháztörténetben olyan helyzet áll elő, amikor nem újraírnak és újrarendeznek egy, a nemzeti kánonban érdekes-problematikus alkotást, akár mint nagy tragédiáink egyikét, hanem csak megtörténik az újraírás és az újrarendezésre való felkészülés, de a mű nem nyeri el lezárt, bemutatott formáját. Műalkotás helyett dokumentumlét vár rá, folyamatos újraalkotás. A *Pisti* bemutatástörténete ritka dramaturgiai folyamatként értelmezhető, mert a színházi emlékezet jórészt a vígszínházi kánontól meglehetősen távol álló, a második nyilvánosságban létrejött alkotások sorsán őrzi a kulturális döntési mechanizmusokat, hiszen a betiltások gyakorisága és manifeszt jellege, vagy már eleve a cenzúra megkerülésére kitalált performatív keret különlegessége tartja ébren a közösség figyelmét. Paradox helyzet, hogy Halász

---

<sup>2</sup> ÖRKÉNY levél 1976.

<sup>3</sup> ÖRKÉNY 1982b.

Péter szobaszínháza vagy Galántai György balatonboglári kápolna-performance-ai felé könnyebben fordul a történészi kíváncsiság, mint egy Várkonyi-rendezés felé, miként az is, hogy az ügynökjelentések pontos leírásrendje miatt a történészi narratíva egyértelműbben képződik betiltott előadások köré. A második nyilvánosságban mozgó alkotások betiltása és engedélyezése részlegesen, de dokumentált folyamat, míg az első nyilvánosság színházi repertoárját kialakító bonyolult mechanizmust rekonstruálni,<sup>4</sup> egyrészt az adatok beláthatatlan halmaza, másrészt a szóbeli utasítások rendje miatt,<sup>5</sup> összetettebb vállalkozás. Ez az előadás és az Örkény-szöveg alakulástörténete talán segít definiálni egy kőszínházi, első nyilvánosághoz tartozó előadás bemutatástörténeti kontextusának rétegeit, s hozzájárul, hogy az előadások betiltásának vagy ideiglenes leállításának a szóbeliség csatornáján és a pártirányítás fórumain terjedő folyamatáról tudjunk meg modellalkotó részleteket. Ez a folyamat ezen az előadáson dramaturgiai mintaként áll elénk, hiszen a Vígszínház akkori dramaturgja, Radnóti Zsuzsa, Örkény István felesége, nemcsak az alkotásfolyamatban vett részt 1969–1979 között, de az általa szerkesztett életműkötet filológiai apparátusa olvasmányos narratívát épít a részletek köré.

A *Pisti a vérzivatarban* betiltásának, pontosabban leállításának körülményeit az 1982-es életműkiadás Radnóti Zsuzsa szerkesztette narratíváján nyomon követjük. Látjuk, milyen lehetőségeket dolgoz ki saját akaratának érvényesítésére egy drámaíró és egy színházrendező (majd igazgató). Örkény tíz év alatt jeleneteket ír újra, Várkonyi újabb és újabb rendezési koncepciókat készít, majd az azokra adott írói válaszokra reagál, s mindeközben mindketten használják a nyilvánosság különféle tereit. Várkonyi évadonként műsorengedélyért folyamodik a mnisztérium színházi főosztályához, de a korabeli mediális lehetőségeken keresztül rendre felhangosítja terveit. Várkonyi a legolvasottabb bulvárfelületeken teszi nyilvánossá, hogy Örkényt akar bemutatni, hogy a Vig sztárjai közül kire számít, így hol Örkényt

---

<sup>4</sup> A kőszínházi szcénán a hatalomműködtetés stabil rutinja mögött követhetetlen intrikus játszmák folytak. Minderről a Katona József Színházban Schilling Árpád vezetésével folyó 2013-as beszélgetéseken sorra említést tettek a színházcsinálók nagy generációjának tagjai, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor.

<sup>5</sup> RAJK 2005, 80.

kérdezik a *Film Színház Muzsika* hasábjain az új bemutatóról,<sup>6</sup> hol Latinovitsot, Sulyok Máriát, a korabeli sztárokat az *Esti Hírlapban*, a *Hétfői Hírekben*.

A Várkonyi rendezte Örkény-dráma emlékezetpolitikai súlyát Radnóti Zsuzsa bölcs munkája növeli, hiszen az életműkötet struktúrája teszi láthatóvá az értelmezési mechanizmusok kereteit. A tucatnyi szövegváltozat jelenetek cseréjével, szereplők arányos megszólalásával bíbelődik, s a kontrollt így dramaturgiai formára irányítja messze eltolva a realista színházi elvárásrendről a beszédet. A *Pisti* a magyar történelem emlékezeti hiátusait állítja színpadra, Várkonyi ezt frontális játékpozícióba helyezi, egyszerű és egyenes, új formában gondolkodnak mindketten.

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

A *Pisti* dramaturgiai work in progress, olyan állandóan változtatható és változó szövegtest, mely az ideológiai kérésekre dramaturgiai választ ad. Örkény a szimbolizáció folyamatát, a metaforikus és parabolaolvasatokat elutasítja, a színpadon csak az látszik, ami ott van. Már 1969-ben azt írja a színház igazgatójának: „Az én darabom nyílt, egyenes beszéd, és ha a rendező akarná, gyengébbek kedvéért minden jelenetben leengedhetné az évszámot. Itt tehát senkinek hátsó gondolata nem támadhat.”<sup>7</sup> A dramatikus helyzeteket ez az értelmezési egyenesség elviselhetetlen színházi helyzetekre fordíthatja csak: a nézőkkel szemben térdelő, a Dunába lövetett zsidók képe nem jelent semmi szimbolikusat, csak azt, amit látunk.

Az egyenes beszéd jelentésképzése a magyar a kulturális hagyományban nehézkes, a jelentés emergenciája a hiányában odaértett jelölőt előnyben részesíti, így működik az örkényi abszurd. Az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottságának 1976-os jegyzőkönyve kiemeli, hogy a dráma „előkészületeit kritikus, orientáló figyelemmel kísérik és engedélyezésüket végső soron a rendezői

<sup>6</sup> Az emlékezés mozzanatait árnyalja, hogy a Vígyszínház igazgatója 1969-ben az a Lenkei Lajos, aki 1962-ig, kinevezése előtt a *Film Színház Muzsikát* főszerkeszti.

<sup>7</sup> Levél Lenkei Lajosnak, 1969. október 27. In: ÖRKÉNY 1982, 586.

értelmezésektől tesszük függővé”.<sup>8</sup> Örkény egyenes beszéde ezt a jelentésképző folyamatot emeli elénk.

A *Pisti* 1972-es kiadott változata klasszikus dramaturgiai értelemben nem dráma. Pisti négy külön karakter, négy szerep. A történet egypercesek összeszerkesztett füzére, melyet a Jederman-misztérium kulturális hagyománya tart egyben.<sup>9</sup> Akárkit a Rossz és Jó allegorikus alakjai kísértik, de Örkénynél éppen a Jó és Rossz pozíciói válnak önmagukban értelmezhetetlenné, s csak a többes számban jelenlévő Pistiben észlelhetők. A minisztériumi kritikák a dramatikus forma gyengeségéből adódó ideológiai bizonytalanságot nevezik meg Örkény igazi tévedéseként, s a cenzúra sejtését a bemutató tudós kritikusai igazolják. Berend T. Iván, a rendszer gazdaságtörténésze, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem akkori rektora (későbbi MTA-elnök) nyílt levele az *Élet és Irodalomban* egyértelművé teszi 1979-ben, hogy az örkényi szöveg csak a Várkonyi-előadás felől értve kapja meg drámai státuszát. Az örkényi dráma a rendezéstől lesz mű. Berend T. Iván képzőművészeti hasonlaltal él, amikor Seurat-hoz hasonlítja az előadást: „Pontokra és színekre bontott, mégis egységes, szabálytalan, groteszk-torz, mégis valóságvarázst sugárzó a Pisti.”<sup>10</sup> A szerző történészként a valóság elemeit akarja értelmezni, Örkényt védeni, amikor a Duna-parti jelenetről ír. A „történelemszemlélet” az, ami Örkény szövegkiadásában, a könnyedén „nyitott dramaturgiának”<sup>11</sup> nevezett technikája miatt félreolvasható, de az előadásban nem nézhető félre. Berend T. Iván hosszú elemzése azt a kulturális gyakorlatot legalizálja, amit Garas/Tordy/Szombathy/Balázs Pistije tesz világossá: a realista ábrázolás kliséi historikus alkotásokat eredményeznek, s Örkény jelenetei éppen ezektől a formáktól távolítotják el a játékot. Lehet, Örkény olvasása közben nem hihető (nem valós), hogy a gyilkos az áldozatok közé áll, s magára ad ki löparancsot, de Várkonyi rendezésében a bizonytalanság, a topogás, a megingás, s mellette a határozottság és a keménység képe olyan testnyelvi formával beszél, mely nem is érthető másként, csak négy test négyféle beszédmódjának. Várkonyi e négy testtel bíró egyetlen karakterbe sűríti a második háború magyar hőhérait és áldozatait.

---

<sup>8</sup> IMRE–RING 2018, 294.

<sup>9</sup> SZIRÁK 2008, 291.

<sup>10</sup> ÖRKÉNY 1982, 570.

<sup>11</sup> KOLTAI 1979, 11.

Örkény remekül elemzi a pistiség teatralitását e tíz év alatt, egy Pisti helyett négyet is szerepeltet tehát, hátha az abszurd szövegeket is a realista hagyományban értő olvasási rend nem az átélés és a szerepazonosság kategóriája felől közelíti a művet.<sup>12</sup> *Pisti* 1979-es színházi, miként 1972-es irodalmi recepciója is a marxizáló esztétika, a kisrealista hitelesség és valóságon alapuló tükrözés technikáját keresi az alkotásban, s ennek az ideológiai konstrukciónak a hiányából a mű gyatraságát vezeti le, semmiképpen nem annak a lehetőségét, hogy a Vígszínház igazgatója, aki a Színművészeti Főiskola rektora, és a nemzet befogadott írója, vagyis a szerző(k), képesek lennének vagy szándékukban állna esztétikailag és politikailag is más regiszterekben alkotni. A *Pisti* dramaturgiai megoldásainak recepciótörténete olvasható groteszk párbeszédnek, ahol Pándi Pál programadó ítélete a *Kritikában*<sup>13</sup> az államszocialista ideológiai tér védelmében rossznak definiálja a darabot, majd a *Népszabadságban* Szigethy Gábor enyhíti a támadást, hiszen Pisti csak „nem értette a történelem hívó szavát”.<sup>14</sup> S az erre adott válaszok, a további elemzések mind az örkényi dráma hitelességét, vagyis a világ abszurditását és így Örkény realizmusát igazolják Berend T. Ivántól Földes Annaig. Földes Anna Örkény színházi munkáit összeíró műve<sup>15</sup> programadó érvsor a groteszk drámai fogalmazás mellett, bár a „hiteles”, az „érvényes”, mely szinte állandó jelzőként kíséri az életművet, akadályozza a Várkonyi-Örkény kifejlesztette valóság-konstrukció színházi gyakorlatának észlelését. A „társadalmi élet felszíne mögött kavargó gondokból és gondolatokból”<sup>16</sup> építkező tragédia Madáchhoz méltó, s a recepciótörténet ezt az autoritástechnikát használja Örkény drámájának megmentésére. Akkor is, ha a *Tragédia* és a *Pisti* közötti dramaturgiailag vagy poétikailag hallható megfelelés nehezen bizonyítható.<sup>17</sup>

Örkény a work in progress dramaturgiai technikával a dokumentumdráma műfaja felé indul el, Várkonyi pedig a dokumentumszínház formáját keresi. A hetvenes évek végi magyarországi professzionális nézők mindezt inkább a XIX. századi dramatikus hagyományhoz tudják kötni, mintsem a kortárs európai jelenhez. S látványos, mennyire kizökken a pártállami kultúrideológiai működés, amikor a

---

<sup>12</sup> P. MÜLLER 1997, 44.

<sup>13</sup> ÖRKÉNY 1982, 565–566.

<sup>14</sup> ÖRKÉNY 1982, 564–565.

<sup>15</sup> FÖLDES 2006.

<sup>16</sup> FÖLDES 2006, 139.

<sup>17</sup> SZIRÁK 2008, 290.

rendszert végül is fenntartó legjobbak képesek tíz éven át kitartóan küzdeni egy teljesen más regiszterben való megszólalás lehetőségéért. A *Pisti* nem a Vígbe való, mentegeti is Örkény a döntését a *Tótékat* 1967-ben a Tháliában Latinovitscsal fergeteges sikerre vivő Kazimir Károly előtt.<sup>18</sup> De Latinovits (és Radnóti Zsuzsa dramaturg) miatt mégis a Vígbe viszi a *Pistit*. Ezalatt a tíz év alatt, míg a bemutatóra készülnek, Latinovits–Pisti meghal, Sulyok Mária–Rizi nyugdíjba megy, átalakul a Víg teljes színészcsapata, Várkonyi viszont főrendezőből igazgatóvá lép elő. Várkonyi és Örkény mindketten közelítenek a hatvanhoz a *Pisti*-projekt elején, s egy fellelt bulvárszínházi tradícióban működő színházban megpróbálnak a hagyománytól eltérő dramatikus és játéknyelvi formát működtetni.

## A rendezés

Várkonyi Zoltán utolsó rendezése a *Pisti*, a főpróba utolsó napjait és a bemutatót már kórházból követi, így erősebb a felismerés: az életmű egésze felől értett alkotói credo elemei kerülnek a rendezésbe. Várkonyi pályája is monografikus feldolgozás alatt áll és arra vár, hiszen a háború utáni Művész Színház (1945–1949) igazgatójának alkotói elhivatottsága, a betiltott kultfilmek és nézettségi rekordállító tömegfilmek rendezőjének könnyedsége, a Víg-színház és a Főiskola vezetőjének kommunikációs bölcsessége mind predesztinálja az utolsó rendezésben, hogy az életét kísérő traumákról beszéljen. A Várkonyi–Örkény együttműködés igazolja, hogy a dokumentumdráma műfaja, miképpen a hosszú ideig készülő, folyamatosan alakuló művek is, láthatóvá teszi a közösségi traumákat. A *Pisti a vérzivatarban* színházi hatástörténete a különféle színpadi átírásokkal azokat a jeleneteket emelik ki, melyekre már az 1972-es szövegkiadás utáni recepció is felfigyelt. Ezek a zsidók Dunába lövése, a nyilas-szovjet egyenruhaváltás, a kávéházi sarló-kalapács festés. Várkonyi a magyar történelemben fel nem dolgozott korszakokat, ki nem beszélt traumákat viszi színre, s rendezése már Garas Dezső felkérésével állást foglal: Pisti identitásképzésének időtálló színpadi alakja Garas Dezső Pistije zsidó Pisti lesz. Természetes, hogy a kortárs kritika kerüli mind a holokausz, mint az államszocializmus alatti antiszemita megnyilvánulások teátralizációjáról folyó

---

<sup>18</sup> ÖRKÉNY 1982, 585–586.

beszédet, azonban az Örkény–Várkonyi-bemutató színházi kontextusban elindítja a műtfeldolgozást. Az elmúlt három évtized bemutatói rendre nekiállnak ennek a munkának. Az ötvenes évek koncepciós pereit, a hatvanas évek sematizmusa, a hetvenes évek konszolidációja közösségi tettekben teátralizálódnak, s az előadások sokféleképpen, de elkezdnek beszélni a magyar történelem legelhallgatottabb traumájáról, a holokausztot a Duna-parti kivégzésben színpadi aktussá formáló jelenetről.

Várkonyi Zoltán 1979-ben árpádsávos karszalagot ad a katonákra. Garas, a felszeg pesti zsidó vezeti a kivégzőosztagot, s így és ekként érti meg a néző (az Örkényt védő Berend T. Iván), miként lehetséges, hogy a gyilkos az áldozatok mellé áll. Örkény a dramatikus szövegváltozatokban egyenértékűnek és felcserélhetőnek írja a „síber, bolsi, katonaszökevény, hazaáruló. És zsidó” főneveket, de a kortárs írott recepció mégsem vág bele egy feldolgozó-elemző munkába. A színházi előadások hordozzák a trauma kimondása helyett a megmutatás technikáját, a jeleneteket követő mikroelemzések komparatistikája továbbra is alakítja a munkát.

## A színészi játék

Várkonyi Sulyok Mária nyugdíjazása után Gobbi Hildát szerződteti Rizi szerepére, az igazi „nehézsúlyú realistát”.<sup>19</sup> Gobbi Várkonyi fiatalkori barátja, a Németh Antal-féle Nemzetiben társulati párja, a koalíciós években az ötösfogatban kultúrdeológus társa, fiának keresztanyja. Gobbi Hilda tragikái tudásának megjelenése a komika házában performatív döntés, mert a vígszínházi játékn nyelv alakításbeli ellentétét jelenti. Gobbi játéktechnikája éppen annyira elüt a többiekétől, mint Rizi szerepbeli időérzékelése a többi halandóétól. Várkonyi ezzel a szereposztással az összes Pisti kísérelését, a realista orákulumot helyezi a játék origójába, ő az Egy a többes Pisti mellett.

Gobbi színészi élettörténete is a politikus szerepvállaló, az aktív kommunista tudatos emberé, aki ugyanazzal az erővel lép a második felvonás első jelenetében 1979-ben a Pesti Színház terébe, mint 1945 tavaszán a Szabadság Matiné

---

<sup>19</sup> GYÖRGY, 2013, 18.

színpadára. Várkonyi Gobbinak adja azt a nyitó lendületet, amellyel harmincnégy évvel korábban ő maga állt ki: „Felszabadult az ország!” A jelenlét és az életpálya azonossága hozza létre, és főként erősíti az előadás realista értelmezési tartományát, s hogy ez éppen az öreg jósnő alakjában érhető tetten, az az örkényi gondolat erejét mutatja Várkonyi színpadán. Rizi itt ezért sem egy madáchi Lucifer-parafrázis, mert Gobbi Hilda öregasszonya a tapasztalatból eredő tudást vagy nem-tudást jeleníti meg, s semmiképpen nem a romantikus kiválasztottságból fakadó bizonyosságát.

Gobbi Hilda a nemzeti játéknyelv tapasztalt tragikája, egyszerre működteti a brechti politikai színház gesztikus erejét és a Sztanyiszlavszkij-iskola „mintha”-helyzetértelmezését. A Duna-parti jelenetben utolsó a kivégzettek sorában, fekete koktélsruháján fehér köténnyel, fehér hajráffal térdel a nézőkkel szemben. Mindenki a *Miatyánkat* mormolva búcsúzik az élettől, s félsoronként lövik őket szabályos ritmusban fejbe a nyilasok. A reflektor ebben a ritmusban kúszik az éppen kivégzettre, aki hangosabban formálja saját sorát, „szenteltessék meg a Te neved”, vagy később „ne vigy minket a kísértésbe”. Gobbihoz érve halljuk meg, hogy ő héberül imádkozik. Kitart a fény, pár pillanattal hangsúlyosabb halál az övé. A héber búcsúszó percekig a színház terében marad. Erre, Gobbi rettentő színészi erejére építette Várkonyi az előadás ritmusát, s ezt tartja két évtized múlva Mácsai Pál is a legfontosabbnak, amikor a Madách Kamarában (mai Örkény Színház) megrendezett *Pistiben* Rizi két órán keresztül üres hely: Gobbi Hilda hangja, csak a hangja tölti ki a teret.

Várkonyi Latinovits halála után azt is felismerte, hogy a Víg társulatából a fiatal Tordy Géza ugyan eljátszhatja az egyik Pistit, de egyedül ezzel a súllyal nem tud megállni a színpadon. Így mellé félszeg Pistinek Garas Dezsőt hívja, aki a másik vendég az 1979-es előadásban. Garas a félszeg Pisti, de az első Örkény-változatot, az 1969-est olvasva az egyetlen Pisti.<sup>20</sup> Garas Dezső 1979-ben filmszínész a MAFILM-nál, már Minarikként ismertebb a *Régi idők focijából*,<sup>21</sup> mint egykori Schnapsként a *Liliomfi*ből. A Víg színházban Tordy Géza, Szombathy Gyula, Balázs Péter mellett Garas megjelenésével, játéktudásával, jelmezével, szerepe nagyságával akár egyetlen Pisti lehetne. Ez a szereposztásbeli döntés egyértelműsíti, Várkonyi

<sup>20</sup> A dokumentumokból követhető az az ív, mely az egyetlen Pistit többes, az 1979-es előadásban négyes, az 1988-asban sokas, az 1992-esben ismét egyedülivé alakítja.

<sup>21</sup> SÁNDOR Pál MÁNDY Iván *A pálya szélén* című novellájából készült filmje, 1974-ben mutatták be. A film szállóigévé tette a mondatot: „Kell egy csapat.”



miként rendezi össze a tízéves dramaturgiai átalakításokkal szétzilált szöveget. A többes Pisti modellje a szövegkiadások kritikájából egyértelműen a közösségre, mindenkire, a tömeget alkotó kisemberre irányítják a cenzoriális figyelmet. Várkonyi döntése a pistiséget Garas Dezső színészi státuszával a félénk Pisti irányába tolja el. Egy hónappal a premier előtt Örkény ugyan azt írja, hogy „Garas még csak helyenként jó. Pedig milyen könnyű, ős-színházi ős-szerep: az elesett, a mukkanni sem merő, a klaun. Testére van szabva.”<sup>22</sup> Garas testére van szabva az ismert Minarik-ruha, a több számmal kisebb zakó legfelül begombolva, a rövid, de mégis bő nadrág. Várkonyi ehhez a mozgékony, sovány testhez csapja a „mindig leeszem magam” – vallomását, s ezzel megakasztja, mesterségesen feltartja és kitarítja az 1979-es rendezésben az egyik legerősebb, a recepciókban legtöbbet vitatott jelenetet, a Duna-parti kivégzést.

Amikor Örkény azt írja újabb javítási javaslatában, hogy a félszeg „...nem szereplő(k), hanem csak a főhős megtestesített jellemvonásai”, akkor ez az Örkény-mondat az előadás könnyű értelmezési keretévé nő, s nem marad meg egy 1970-es februári kis levélnek, aminek olvashatnánk ma. Várkonyi előadása, s benne Garas játéka a félszeg tulajdonságot nem nemzetkarakterológiának ábrázolja, hanem *commedia dell’arte*-nak, színpadi gegnek. Várkonyi Garas Dezső színészi tudásával, filmes ismertségével tartotta össze a négy Pisti-karaktert és játszatta Minarik Edének inkább, mint Ádámnak.

Örkény évtizedes szövegalkításainak jelentős része az identitások és a szerepek viszonyára vonatkozik. A többes identitás technikája a hetvenes években Mrożek és Ionesco szövegeiben rendre a dramatikus azonosság kérdését fogalmazzák meg, igaz, e szerzők szövegei nem kerülnek kiadásra és színpadra sem Magyarországon.

Garas Dezső alakításának játékos, *commedia dell’arte* típusú csetlését Babarczy László kaposvári rendezésében Bezerédi Zoltán viszi majd tovább. Ez az előadás egy számítógépes játék világának meglehetősen lebutított közegét kínálta értelmezési keretnek. Bezerédi mozgása a korai Commodor 64 panelek figuráit másolja. Fejtartása, szenvtelensége, beesett válla, elrajzolt ruhái a játékfigura előre megírt lehetőségeit mutatják. A számítógépes játékok világának bit-szemlélete tesz

---

<sup>22</sup> ÖRKÉNY 1986, 608.

egyformává minden Pistit, s ők Garas Dezső alakítását követve, elesettek, kiszolgáltatottak, de túlélők lesznek.

### Az előadás hatástörténete

A *Pisti* a magyar színháztörténetben egyszerre foglalja el a megdolgozandó klasszikus és a kísérletező avantgárd előadás helyét. A harmincöt év alatt elkészült tizenegy bemutató ugyan nem zajos, de folyamatos hatástörténetet ír, s Várkonyi után olyan erős-karakteres rendezők, mint Babarczy László, Mácsai Pál majd Marton László színpadi munkái jelzik, a dramatikus mű kihívásai nem kizárólag színházesztétikai horizontokat érintenek. A work in progress dramaturgia felkínálja a scenografikus és a metaforikus rendezés lehetőségét is, de a történelmi folyamatokról szóló jelenetek ritmusa, vagyis a fabula, óhatatlanul a brechti színház elkötelezettsége felé tereli a színpadi alkotást. A *Pisti a vérzivatarban* bemutatói ezzel néznek szembe, hiszen a *Pistiben* rejlő stációdramaturgia<sup>23</sup> a történelem mint folyamat és mint jelen idő párhuzamos bemutatását teszi lehetővé.

...az esztétikai szféra politikai jellegének problémája a művészeteket általában érinti, így tehát a színház *minden* alkotásformáját is, a kapcsolat a posztdramatikus esztétika és a színház esetleges politikai dimenziója között válik különösen sűrűvé.<sup>24</sup>

A vígszínházi előadás politikai dimenzióját a Várkonyi és Örkény halálakor fellépő veszteségérzet dinamikája fordítja el a meginduló értelmező beszélgetésektől. S bár az Örkény-dráma radnóti irodalma vitathatatlanul a XIX. századi nagy magyar klasszikusok sorába emeli a *Pistit*, a színházi hagyomány azonban mást mutat. A hatvanas évtized egészét meg- és végigíró műalkotást sokkal többször játsszák, mint a *Vérrokonokat* vagy a *Holtak hallgatását*, a *Kulcskeresőket*, de háromszor többet megy a *Tóték*, a *Macskajáték*. A work in progress dramaturgiájával létrehozott színpadi szöveg feltételezi azt a rendezői munkát, amit Várkonyi elvégzett 1979-ben. Amikor egy dokumentumdráma színpadra kerül, a dokumentumok helye értelmeződik át. Ez a tizenegy bemutató közül négyen követhető.

<sup>23</sup> BÉCSY 1984, 125.

<sup>24</sup> LEHMANN 2009, 217–218.

1988-ban Babarczy László játékfüggő előadást hoz létre Kaposvárott. Bezerédi Zoltán Pistijéről már írtunk, ő egy videojáték hőse, belépőjének zenéje a korai Commodore-technika géphangja. Az örkényi hősök itt video game katonák, ebből, és csakis ebből a színpadi pozícióból értelmeződik a parancs morfológiája. A kaposvári társulat a közösségi színház erős mintája ekkor, ez az előadás a színészek tömeges jelenlétének és a videojáték személytelenségének az azonosságára épült.

A dokumentumszínház másik karakterét hangsúlyozza 1992-ben a Madách Kamarában Mácsai Pál rendezése. Horesnyi Balázs díszletéhez a budapesti Hősök terének és az Andrássy útnak a perspektivikus fotóját kasírozták eltérő magasságú lábakon álló paravánokra. A látvány a XVII. századi színpad álperspektíváját mutatja ismerősnek, csak hogy a mozgástér mesterségesen szűkített, s ez idegen a mai színpadtechnikától. Ebben az előadásban elsődlegesen a tér használata mutatja az idegenné váló múlt hagyományt, az ismerősnek tűnő, de használhatatlan tereket. S az utolsó, a negyedszázados bemutatóra emlékező, 2004-es *Pisti a vérzivatarban* egyenesen a dokumentumdráma felszínre kerülését vizionálja. Marton László a Vígszínházban az előadás képi világát meghatározó kávéházi miliőt a nagyszínpad alatt rendezi be, ahonnan csak felmászni, felkapaszkodni lehet a felszínre. Marton a felszínre kerülés fizikai képét hangsúlyozta, a múlt, az emlékek előmászását az (zenekari) árkokból.

Soha nem találkoztam még színházi pályafutásom alatt olyan íróval, aki ilyen mélyen hitt a rendező szerepében, a rendezői munkában. Örkény István azért szerette a rendezőt, azért bízott benne, mert meg volt róla győződve, hogy a színházban a rendező az az ember, akinek költészetté kell változtatnia a dramaturgiát.<sup>25</sup>

Örkény évtizedes szövegalakításainak jelentős része az identitások és a szerepek viszonyára vonatkozik. A többes identitás technikája a hetvenes években Mrożek és Ionesco szövegeiben rendre a dramatikus azonosság kérdését fogalmazzák meg, igaz, e szerzők szövegei nem kerülnek kiadásra és színpadra sem Magyarországon. Garas Dezső alakításának játékos, commedia dell'arte típusú csetlését Babarczy László kaposvári rendezésében Bezerédi Zoltán viszi majd tovább. Ez az előadás egy számítógépes játék világának meglehetősen lebutított közegét kínálta értelmezési keretnek. Bezerédi mozgása a korai Commodor 64 panelek figuráit

---

<sup>25</sup> MARTON 2006, 11.

másolja. Fejtartása, szenvtelensége, beesett válla, elrajzolt ruhái a játékfigura előre megírt lehetőségeit mutatják. A számítógépes játékok világának bit-szemlélete tesz egyformává minden Pistit, s azok Garas Dezső alakítását követve, elesettek, kiszolgáltatottak, de túlélők lesznek.

Ez éppen az a színházi egyenes beszéd, mely a hetvenes évek magyar színházi eseményeit jellemezte, de nem a kőszínházi, az első nyilvánosságban létrejövő kisrealista formában, hanem a (neo)-avantgárd második nyilvánosságban. A korai magyar happeningek színházi akcióit ez az egyenes beszéd igénye határozta meg,<sup>26</sup> és rendre tiltott státuszt is kaptak. Sem Örkény, sem Várkonyi, a nagy rendszer nagy alkotói nem tudták sem követni, sem megérteni, sem könnyedén befolyásolni a betiltás, a leállítás folyamatát, mert a processzust nem az avantgárd formációk, vagyis a kulturális működés perifériáján élték meg, hanem a legnagyobb nézőterű kőszínház igazgatóságán tapasztalták. Ennek a tanulmánynak egyik felismerése, hogy a betiltás oka a szöveg szokatlan dramaturgiájában, a ráépülő színházi avantgárd formanyelv intézményes használatában *is* kereshető.

Örkény István és Várkonyi Zoltán együtt írják újra és újra az államszocialista historikus tudat és a nemzeti kérdések változásait önmaguk történelmeként önmaguk múltjává. Az 1979-es előadás bír olyan művészi erővel, mely harmincöt év után is nézhető, megrázó eseményt kínál, mely újabb előadásokat generál, újabb színházi formát hoz létre: a dokumentumszínházat.

---

<sup>26</sup> JÁKFALVI 2006, 188.

## Gaál Erzsébet: *Temetés*, 1989

A politikai rendszerváltást megelőző hetekben készült *Temetés* véletlenül tölt be allegorikus szerepet a színházi történeteinkben. Az előadás éppen hogy nem lezárója, hanem egyik kezdeményezője annak az egyenes színházi beszédnek, mely szubverzív avantgárd formanyelven megszólalva és mind a szocialista kultúra, mind a közsínházi realizmus elvárásaitól megszabadulva egyetlen identitásformára lel: a szerep személyisége és a játészó test azonosságára. Ennek a performatív színházi keretnek megteremtője Gaál Erzsébet, a *Temetés* befogadója pedig egy, az ország keleti részén fekvő nagyvárosi színház stúdiója.

**Cím:** Temetés

**A bemutató dátuma:** 1989. március 12.

**A bemutató helyszíne:** Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

**Rendező:** Gaál Erzsébet

**Szerző:** Nádas Péter

**Díszlet- és jelmeztervező:** Horgas Péter, m. v.

**Színészek:** Földi László (színész), Varjú Olga (színésznő).

### Színházkulturális kontextus

„A művészetnek nem az a dolga, hogy állítson valamit. Az az élet dolga.”<sup>1</sup>

Gaál művészetének jellegzetessége az a realista játék, mely a megszokott színházi környezetből egy talált térbe vagy egy hangsúlyosan nem-realista játékkörnyezetbe lépve tárja elénk a felismerést: a kontextus lehet ismeretlen és megnevezhetetlen, de az emberi nyelv, a kommunikáció mindig realista marad. Gaál színházi koncepciója, a magyar neoavantgárd eseményektől eltérően, a hivatásos színházban is megtalálja működési kereteit. A Gaál-féle színházi fogalmazás leginkább Antonin Artaud színházi írásaiban rejlő *invention* (föltalálás) jelenségével írható le, mely az észlelés, s még nem a megnevezés mozzanataként tekint a színészi játékra. Gaál nem ismeri

---

<sup>1</sup> KARÁDI 1989.

Derrida 1968-as *La Parole soufflée* című írását,<sup>2</sup> mely Artaud korai, majd rodezi írásait jelentéssel bíró szöveggént olvasta, s ekként a színpadi jelenlét és performativitás eseményét a *cruauté* (kegyetlenség) esztétikaivá emelt kategóriájaként nevezi meg.<sup>3</sup> Színházi munkáiban azonban a színészi alakítást a másik (*l'Autre*) és a hason-más (*le Double*) valóságának értelmezéséhez igazítja.

Hinni kell a színházban megújuló élet értelmében, s abban, hogy ily módon az ember félelmet nem ismerve meghódíthatja és létrehozhatja *a még nem létezőt*. Mindaz, ami még nem létezik, létrejöhet, csak az kell hozzá, hogy ne elégedjünk meg többé a pusztá megfigyeléssel, többek akarjunk lenni pusztá érzékszerveknél.<sup>4</sup>

A *Temetés* 1989-ben Nyíregyházán, az 1989. június 27-i osztrák–magyar határátvágástól meglehetősen távol, egy 460 kilométerre fekvő városban kerül színre, a rendszerváltásra azonban mint múlteseményre tekintő kulturális közösség a határátvágás és a határátlépés tényleges és szimbolikus aktusát az előadás ürügyén egymásra vetíti. Gaál játéknyelvi, mozgástechnikai, befogadásesztétikai és (állami színházról lévén szó) kultúrpolitikai döntései botrányosnak ítélt művészi határátlépéseket generálnak, így az 1989 nyarán megtartott előadásáról a rendszerváltó közösségekre még bizonytalanul reagáló állami sajtótól a politikai ellenzékre vonatkozó jelzőket kapja meg. Az egyik jelző az amatőr,<sup>5</sup> a másik a „pszichodramás”.<sup>6</sup> Az elsővel a színházi szakma felől definiálják a Mászt (nem profi), a másodikkal a szabályrendekezt újrakonstruáló elmét minősítik. Ne feledjük, hogy ekkor már másfél évtizede véget ért Mérei Ferenc lipóttmezei színházi projektje Halász Péterrel,<sup>7</sup> a képzőművészeknek és rockzenészeknek a Kálvária téri pszichiátrián teremtenek kereteket,<sup>8</sup> a az általános vélekedésekben ez, a *gálerzsis*, a nyelvvel kísérletező színház maga kínál legális terápiás formát a benne részt vevőknek.

---

<sup>2</sup> DERRIDA 2007.

<sup>3</sup> A performativitás színházelméleti kereteit, magyar nyelvi közegben, az utóbbi évtizedben több kiadvány pontosította. Lásd a *Filológiai Közöny* 2016/4. (*A performativitás mint fordulat* címmel), a *Performa* 2015/2., az *Apertúra* 2010/őszi számát.

<sup>4</sup> ARTAUD 1985, 71.

<sup>5</sup> KÁLLAI 1989.

<sup>6</sup> „...nevüket csak az ismeri, aki tájékozott némileg az amatőr és a hivatalos lét határmezsgyéjén élő ander grand (sic!) együttesek dolgaiban.” DÉVÉNYI 1982.

<sup>7</sup> HALÁSZ 1991, 11.

<sup>8</sup> DÉNES 2016.

A hivatalos ősbemutató 1989 tavaszára esik, bár Nádas drámáját Gaál Erzsébet 1982-ben már játszotta tizenötször a Szkénében Székely B. Miklóssal. Ezt a hét évvel korábbi sorozatot, melyet tényleges ősbemutatóként értékelhetünk, az egyetlen *Magyar Ifjúság*-beli reklámtudósításon kívül egy rádióinzerterjeszti csak. Az előadás a második nyilvánosságban sem hagy rögzített emléket, a színházi underground is a Stúdió K két legendás színészének magánügyeként tekint az előadásra. Gaál és Székely B. civilként, *önmaguk*ként szólalnak meg, a visszaemlékezők a szerepet és a testet ekként azonosnak vélik,<sup>9</sup> így csakis kettejük szerelmének és a Stúdió K-s korszak, az orfeós kommuna temetésének allegóriájaként látják az előadást. Nyíregyházán 1989-ben nagyobb visszhangot kelt az esemény, feltehetően a fellelt valóságallegóriára fűzhető értelmezési lehetőségek miatt. A nyári kritikák az 1989-es rendszerváltó eseménysorra ráfordítják az előadásban felsejlő azonosítási lehetőséget, a nádas szövegből a „mintha-világ” szóösszetételt kihallva az előadás nyelvi horizontját a politikai történésekre feszítik rá. Véget kell érnie a mintha-helyzetnek – állítják az 1989-es kritikák, s a forradalmi-rendszerváltó hangulatban a Más és a Másik föltalálása elveszti színházesztétikai érdekességét. Ekként tűnik el maga a föltalálás, az invenció kreatív közegét biztosító amatőr, alternatív, underground színházi felület. Míg a társadalmi rendszert nem váltó közösségek mindenfajta új (színház)kulturális formációt a másság megnyilvánulásaként éltetnek, addig egy identitáskereső közösség a színházkulturális intézmények stabilitásában látja a bizonyosságot.<sup>10</sup> A politikai rendszerváltás a kritikai nyelv allegorikus képeiben ritkán sejlik fel, ráadásul sem a struktúrában, sem a repertoároknak, sem magukban az előadásokban nem tematizálódik ebben az évadban mindaz, ami az országban és Közép-Európában történik.

---

<sup>9</sup> „Mindketten szerepet játszanak a szó igazi, színházi értelmében, amúgy isten igazából, amatőr színészként, »beledöglőve«. Ez egy utolsó utáni próbálkozás, hogy a régi, az »igazi« Stúdió »K« eszményei alapján jöjjön létre színpadi alkotás. Helyszín: Szkéné Színház. Rendező: Horváth Zsolt (akiről semmit sem tudunk, s akkor sem tudtunk). Az amatőrlet folytathatatlan, a munka színvonala profibb a legprofibbakénál: mániákusan perfekcionista. Az előadás során azt érzed, hogy hajsza választ el a tökéletességtől, a megváltástól. És ugyanakkor azt is, hogy vége, örökre, egyszer s mindenkorra vége mindannak, mi volt. Majd, évek múlva lesz egy másik Nádas, egy nyíregyházi előadás.” ZALA 1998, 10.

<sup>10</sup> Erre a Krétakör (és számos független társulat) évtizedig tartó épületkeresése (majd feloszlása) a példánk.

## Dramaturgia, dramatikus szöveg

Nádas Péter TTT-trilógiájának ez az utolsó darabja.<sup>11</sup> A *Takarítás* ment már Győrben és Egerben, a *Találkozás* legendássá vált a Pestiben.<sup>12</sup> Nádas pontos felismerése, hogy a dráma nem történet, hanem viszony. A *Temetés*, bár a jól megcsinált színdarabok dramaturgiájára építkezik, ezt a viszonyt két, minden értelmezhető időből és térből kiléptetett figurára redukálja. A *Temetés*ben nem marad más, csak két ember jelen idejű viszonya, mely a színházi szövegtől nem teljesen szokatlanul ismét azt állítja: a Másik föltalálása az emlékezés útján mehet végbe. Az emlékezés föltalálás és elrendezés tehát,<sup>13</sup> de ismerni kell az emlékezetstruktúrák szövetét, hogy az azonosított holtak eltemetése után Mások folytathassák az életet.

A Másik (*l'Autre*), a Hason-Más (*le Double*) a szcenikai gyakorlat évszázadaiban gyakran bonyolult tükörrendszerekkel válik láthatóvá a színpadon, így az azonosság vizuális képe megdöbbenő előadásélményeket okoz.<sup>14</sup> Nádas drámaíróként a realista színház tükrözésmetaforáját invenciózusan használja: a *Takarítás*ban a kép megelevenedik a falon, a *Találkozás* az Apa-fiú azonosság teljességét tematizálja, a *Temetés* pedig elérkezik a psyché, a lélek és a tükör szemantikai mozzanatának teátrális megjelenítéséig. Nádas a keret és a valóság közötti játékot ritmizáló dramatikus formát egy Színész és egy Színésznő segítségével alakítja viszionnyá, ráadásul a viszony történeti képét is élénk vetíti töredezve. A viszony föltalálásának újszerű mozzanata egyidejűleg a minták

---

<sup>11</sup> „A *Temetés*, amely Nádas Péter trilógiájának harmadik darabja, a színház lényegéről szól. A szokatlan műben a két főszereplő, a Színész és a Színésznő a kezdet kezdetén szembesül a végállapottal: a színpadon egy-egy koporsóban báb-hasonmásukat pillantják meg így szembesítvén önmagukat saját halálukkal. Mit kezdjenek ezzel a borzalmas képpel? Azonosuljanak vele, vagy vessék el? Elhatározzák, hogy különböző utakon, de megpróbálják megkerülni a feladatot, vagyis a leendő szereppel való azonosulást. A Színésznő az érzelmeibe kapaszkodik. A Színész a racionális gondolkodásban keres kibúvót. De a színpad, a színház törvényei előtt nincs menekvés, bár mindennel kísérleteznek, improvizációkkal, felvonultatják mesterségük minden eszközét, személyes élményeiket is segítségül hívják. S végül felismerik, hogy a színpadi halált, azaz a bábokkal az azonosulást nem kerülhetik el. A darab kegyetlen »vádirat a társadalom és a színház megbomlott egyensúlya ellen.«” Szinopszis a műsorfüzetből. OSzMI archívum és Nyíregyházi Színház archívuma: <http://www.moriczszinhaz.hu/archivum?id=595>. (Letöltés: 2019. október 27.)

<sup>12</sup> MOLNÁR GÁL 1989, 9.

<sup>13</sup> SIEGMUND 1999, 36–39.

<sup>14</sup> ADLER 1980.



összetört, de még felismerhető elemeit rejti. Tükörszilánkként szétszórva hever a drámaszövegben előttünk Büchner *Léonce és Lénája*, Beckett *Nem én* című szövege és egy színházi elfűjt (soufflée) emlék: Robert Wilson *A süket pillantása* című esemény Sheryll Suttonnel Pilinszky János emlékeiben. Nádas szöveget ír, mégis a színháznak kínál egy színészi alkotást, mely ugyan az artaud-i értelemben is már mű, mégsem „esik olyan messze a testtől”,<sup>15</sup> mint bármilyen más, hiszen a színész mindezt megtestesíti. „A betű elleni tiltakozás mindig is Artaud legfőbb gondja volt”,<sup>16</sup> így fordult az eljátszás helyett a megtestesítés formája felé alkotói vágya.

A drámát már 1980-ban lehozza a *Színház* című folyóirat mellékletként, s ugyan Balassa Péter bevezetőjét nem lehet csak a Kádár-kori emlékezetpolitikát arrogánsan kérdező manifesztumnak olvasni, a dráma majdnem egy évtizedig papíron marad. Balassa ugyan érti, hogy a dráma az emlékezés folyamatát törli látható (tükör)szilánkokká és állítja a (potenciális) nézők elé,<sup>17</sup> a magyarországi színházi játéknelv egy ilyenfajta stilizációt nem bír el. Nádas drámája a realista színház Sztanyiszlavszkij kidolgozta „mintha-helyzetét” nem egyszerűen dekonstruálja, hanem a valóságnak ugyanannyira megtapasztalható részének tételezi, mint a színházi kereten kívüli eseményeket. Nádas nem a mintha-helyzettel szemben teremt másfajta stilizációt (miként a mozgásszínházak, a nevelési színházak, a verbatim színházak stb. teszik), hanem a mintha-helyzetre vonatkozó ismeretek társadalmi játékszabályaival keveri össze a játékgyakorlatot. A drámából azért sem történt előadás, s igazán sikeres szériája sosem volt, mert (Gaál Erzsébet megfogalmazásával):

Ő (Nádas Péter) tagadja a klasszikus felépítésű drámát, de végül is ebben a művében sikerült kitalálnia, hogyan kellene újfajta színművet írni. Pilinszky sokkal inkább át tudta lépni az Arisztotelész által megfogalmazott szabályokat. Amit Nádas a színházról állít, azzal én messzemenőkéig egyetértek, de azt gondolom, hogy a *minthával nem lehet tagadni a minthát*.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> DERRIDA 2007, 7.

<sup>16</sup> DERRIDA 2007, 17.

<sup>17</sup> „A Temetés egyetlen, hatalmas emlékezés arra, ami/ amik nincs(enek).” És „ez a mű abszolút kisülési pillanata: Nem más a szerelem, emlékezés”. „...mondják a darab közepe felé, és nem más e szó hiánya, emlékezés – mondatik a végén, a sírbatétel előtt.” BALASSA 1980.

<sup>18</sup> GAÁL 1989, 9.

Gaál mégis hét éven át dolgozik Nádas szövegével, soha senki ennyit nem tett bele azóta sem, s ugyan Nádas nem rá írta, mégis vele vált legendás színházi szöveggé a *Temetés*. Ennek okai Gaál felől nézve egyszerűek:

„Egyszer magam is játszottam ebben a kétszereplős darabban a női szerepet 1980-ban. Előtte ment szét a színházi társulatunk és azt gondoltuk, ez a darab jó alkalom lesz a múlttal való leszámolásra. Nagyon fontos volt nekem akkoriban az a munka. Aztán később, mikor profi színészekkel rendeztem meg, jöttem rá, hogy valójában a profi-színészet problémáiról és a profi színházról szól. Mi pedig nem voltunk azok, tehát félreértettük a művet; olyan problémákról akartunk szólni, amiket nem igazán ismertünk: a színészi, színházi »MINTHA«-kérdés felvetése, ami az egyik alapp probléma. Vagyis: a színház utánozza-e az életet (ez dolog-e egyáltalán), tehát tegyen úgy, »mintha« az élet egy darabját tartaná tükörként a néző elé, vagy vállalja fel a megmutatást, tehát stilizáljon, hangsúlyozza a mesterséges, előre megírt, kitalált történetet, figurákat, konfliktusokat stb. ... Nádas Péter darabja – az én értelmezésemben – azt tanácsolja, a problémát magát vessük fel, mert létezőnek tartja, de választ nem ad. És a dialógban leírt egy előadás-formát, egy színjátszáselméletet, ami elég érdekes és nehéz egy magyar színész számára – kérdés, ha ezt valaki megvalósítja, színész maradhat-e még az előadás után is?»<sup>19</sup>

A nádasi dramatikus szöveg színházi formákban léphetne be a kulturális kánonba, s furcsa mód a mintha helyzetet nem ismerő színészképző stúdiók és amatőr társulatok tartják szinte kötelezőként repertoárjukon a színházi alaphelyzetet kijelölő szöveget.

„Te is benne vagy?” – szól a dráma nyitó kérdése, mely mintha megidézné a realista színházi kettős beszéd technikáját, de miközben nem tudjuk, ki miben, milyen észrevétlen kontextusban, közegben és jelentésben van benne, már érkezik is a válasz. „Benne vagyok én is.” A beszédritmus ismétlő, tükröző jellege követhetetlen dialógusokat és helyzeteket eredményez,<sup>20</sup> a szövegmozzanatok beszélt helyzetekre támaszkodó ideje szokatlan a színházi befogadásesztétikai elvárásokkal érkezőknek: „A gondolat szála reménytelenül összegubancolódik, marad két testileg igencsak igénybevett, kaffogó, nyafogó, hörgő, röhögő színész –

<sup>19</sup> GAÁL 1996, 26.

<sup>20</sup> Nádas „Teszi ezt két figura segítségével, amelyek ugrabugrálnak játékon innen és túl, de *mintha* mindig játszanának valamit, hol a valóságot, hol a játék valóságát, hol a játék játékát mímelik”. KÁLLAI 1989.

Földi László és Varjú Olga –, akik nemcsak *mintha* nem tudnák, hanem *valójában* se, hogy mit kell játszaniuk.”<sup>21</sup>

Nádas korán megírta, hogy a színház „olyan, mint gyermekkorban egy délutáni ébredés. Forró sötét. És csend.”,<sup>22</sup> s a színház az ébredésnek, félálomnak az az állapota, amikor még nem látjuk a szoba határait, a valóság kereteit.

A színház nádasí létformájának elérésére Gaál számos ponton változtat a szövegen, Nádasal vagy nélküle, s radikálisan eltér az instrukcióktól. Dramaturgiai döntés az előadás ritmusának átalakítása, hiszen a másiktól építkező technika<sup>23</sup> a színészekről naponta függő időkereteket ad a játékhoz. A monológok rövidebbek,<sup>24</sup> a fizikai akciók lassabbak és összetettebbek: amikor a színésznő sállal beköti a színész szemét, akkor Gaálnál félbetépi hosszában a sálát, s a másik féllel a saját jobb öklét kötözi be, miként a bokszolók teszik.<sup>25</sup> Gaál színházi tudása „nem ígért mást, mint egy olyan művészet értelmét, mely nem ad helyt műveknek, olyan művész létezését, aki nem egy önmagán túlmutató út vagy kísérlet, olyan beszédet, ami test, olyan testet, ami színház, olyan színházat, ami szöveg, mert nincs többé alávetve egy nálánál régebbi írásmódnak...”<sup>26</sup>

## Rendezés

Gaál Erzsébet politikai meglátása, hogy 1989-ben Nádas *Temetését* csak professzionális színházban, képzett színészekkel érdemes bemutatni. Profinak kell lenni ahhoz, hogy legyen mit feladni.

Tíz évvel ezelőtt, amikor még amatőr voltam, nem sokkal a megírás után, egy barátommal eljátszottuk a drámát. Mi akkor tudtuk, hogy Stúdió K-nak vége. Le akartunk számolni a színházzal. Ezért választottuk a *Temetést*. Próba közben aztán kiderült, hogy ez a mű nem rólunk szól. Az alkotásnak egyébként sok hibája van, de mi akkor nem mertünk a szövegbe beavatkozni. Az előadás nem maradt visszhangtalan, bár kritikák nem jelentek meg róla. Tizenöt-ször játszottuk

<sup>21</sup> KÁLLAI 1989.

<sup>22</sup> NÁDAS 1983, (1975), 74.

<sup>23</sup> Nádas inspirálódhatott Wilson előadásából, de nem ismerhette Sanford Meisner módszerét. MEISNER 1987.

<sup>24</sup> NÁDAS 1996, 246. Az előadásfelvételen: 1.33.

<sup>25</sup> NÁDAS 1996, 239.

<sup>26</sup> DERRIDA 2007, 4.

körülbelül. Ezalatt rájöttünk, hogy a *Temetés*hez profi színészek kellenek. Nálunk, amatőröknél az egész »*mintha*«-helyzet föl sem merült, hiszen mi úgy dolgoztunk, hogy a saját személyiségünkől kellett színházat csinálnunk. Ma már tudom, hogy ez reális probléma. Végül is megéreztük, hogy a darabbeli szituáció nem azonos a miénkkel, az is kiderült szánunkra, hogy Nádas tragédiáját nagyszínpadon kell megcsinálni, valóban bársonyszékben kell a nézőnek ülnie, mert csak úgy van hatása, ha ezen a »felszentelt« helyen mondjuk azt: nem, tovább nem játszunk figurákat, csak arról akarunk beszélni, amit mi érzünk. Amivel magunk is azonosak vagyunk.<sup>27</sup>

A dualista metafizika lerombolására tett artaud-i színházi kísérletet a Nyíregyházi Színházban kap teret, Gaál színházban indít el egy színházat leépítő folyamatot, ezért rendezői döntésének lényegi eleme, hogy Nádas (kissé melankolikusnak ható) befejezését teljesen átalakítja. A dráma két színészt, két koporsót és két bábút igényel. Gaál rendezésében a bábuk hasonlítanak a színészekre, méretben azonosak, s puhák és merevek egyszerre, miként a hús és a csont formázza az embereket. Nádas megoldásában a két színész táncol az egyik utolsó jelenetben, majd utána elválnak, bemásznak a koporsójukba, bevégzik játékukat, létüket. Gaál a rendezői pályáján már kipróbált büchneri, artaud-i kegyetlen pillanatot választja, amikor a bábút és a színészt egyszerre mutatja énként és a Másikként. Gaál színészei kiveszi a bábukat a koporsóból, azok hosszú percekig együtt táncolnak élő társukkal, majd az élők a párójukat a bábukra helyezik. A mozgáskoreográfiájukban összekeveredett testek identitásuk, azonosságuk kereteit és formáit kutatják, s ezt az ismétlésben lelik fel. Innen indul az emlékezés és az emlékeztetés színházi eseménysora, mely folyamat a mozgásretorikában test emlékezését tárja elénk. Az élő színészek a tánc végén a tér közepén hagyják az összeölelkezett bábukat, maguk a koporsóba másznak, s onnan kántálják a nádasi sorokat:

gyönyörű előadást képzelek  
két szerető szív lenne benne  
és sok érzelem<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> GAÁL 1989.

<sup>28</sup> NÁDAS 1996, 256. A felvételen: 1.48.

## Színészi játék

A *Temetésről* Nádas egyik győri színészének, Bajcsay Máriának bon-mot-ja uralja a színházi emlékezetet: „Aki ezt a temetést eljátssza, az nem tudhat többet színpadra lépni.”<sup>29</sup> Efelől könnyebben érthető, hogy a Gaál Erzsébet rendezte előadást Nyíregyházán a kritikák kegyetlennek mondják.<sup>30</sup> Amatőrnek,<sup>31</sup> mert a színházi szituációt egészen az azonosítás lehetetlenségéig elviszi.<sup>32</sup> Gaál vallja, hogy Pilinszkyn keresztül nagyon hatott rá Sheryl Sutton, bár nem látta Wilson egyetlen előadását sem.<sup>33</sup> Mégis olyan föltalálások kísérték pályáját, mint a performance-kultúra korai alapítóiét.<sup>34</sup> Gaál színészként dolgozik évtizedekig, a lehető legpontosabban, Nádasnál ezerszer pontosabban és élesebben érzi a tér koordinátáit, zengését és csendjét. Nádas csendje Gaálnál telik el. Az idő a térben nyer értelmet, miként a szöveg a színházban. Gaál és a színészek azt is megértetik a nézőkkel, miért a színház, s nem a nyomtatott szöveg őrzi a játék emlékezetét. Bajcsay mondatát Nádas *Próbanaplójában* rögzíti felismerve az artaud-i állítás parafrázisát, s a lehetetlent állító játékból Gaál emelte ki Nádas szövegét annak felismerésével, hogy az instrukciókban elsorolt fizikai tevékenységek nem a játékhoz tartoznak, hanem a test funkcióihoz. A lihegés, a légszomj verejtékkel jár, s ez nem szabályozható testi folyamat.

A két színész, Földi László és Varjú Olga prototípus. A nő kicsi és törékeny, a férfi nagy és erős, Ádám és Éva *Az ember tragédiája* játékhagyományából. Jelenlétük fizikai ereje tartja az előadást. Nyitásként bejönnek a térbe, középre, onnan néznek minket, a nézőket végtelennek tűnő ideig.<sup>35</sup> Az előadás tehát a nézők „szuggerálásával”<sup>36</sup> kezdődik, „moccsanatlanul hallgat(nak)”.<sup>37</sup> Utána egymás felé fordítják fejüket, s kezdik.<sup>38</sup> A két színésznek nem egyszerűen szövege nincs, de

<sup>29</sup> BAJCSAY Mária. In: NÁDAS 1983.

<sup>30</sup> KARÁDI 1989, 9.

<sup>31</sup> „Gaál »amatőr« közelítését nem kötik sablonok, helyzete éppen ezért kétségbeejtő.” BÉRCZES 1989, 7.

<sup>32</sup> „...amatőr színpadokról magával hozott érzékenységgel állítja színpadra.” CSIZNER 1989.

<sup>33</sup> CSONTOS 1999, 2.

<sup>34</sup> Richard Schechner és Marina Abramović korai munkáinak dramaturgiai fázisait érdemes összevetni Gaál életművével.

<sup>35</sup> Az 1989. június 15-i előadáson hat percig. Másnap temetik Nagy Imrét.

<sup>36</sup> CSIZNER 1989.

<sup>37</sup> BOGÁCSI 1989.

<sup>38</sup> „A »nagyon nagy«, »levegős« színpadon Földi László és Varjú Olga, az üres térbe vetett Színész és Színésznő szembesül a semmivel, azzal, hogy ha nincs dráma, akkor kizárólag

sem kontextusa, sem múltja, sem emlékezete. Semmi nincs a nyelven kívül, s ebből kell megteremteniük mindazt, amivé maguk válhatnak. Először felfedezik a testüket.<sup>39</sup> Egymással szemben állnak,<sup>40</sup> néznek, nézik egymást, nézhetetlenül hosszú ideig (tizenöt percig),<sup>41</sup> közben tükörijátékot játszanak, egymást, a psychét állítják a másik elé.<sup>42</sup> „Most már úgy érzem, hogy soha többé nem tudok elmozdulni innen”<sup>43</sup> – mondja Nádas Színésznője, s ugyan 1989-ben már ez a negyedórás időintervallum is botrányosnak számított, ma, tucatnyi Wilson-rendezés és a performatív színházi gyakorlat kísérleteivel felvértezve, kevésnek tűnik, mindehhez nem elég hosszú az idő.

Majd lélegeznek,<sup>44</sup> skáláznak, bemelegítenek, futnak<sup>45</sup> és ütköznek, verekednek.<sup>46</sup>

### **Színpadi látvány és hangzás**

Profi színészi gyakorlatban lemondani mindarról, ami a profizmust teremti meg – lehetetlennek látszó feladat. Gaál a teret teremti professzionálisnak és ezzel együtt a játék szociológiai kereteit: az előadást meghirdetik, jegyeket adnak el, repertoárban játsszák. S talán ebből a professzionalizmust megteremtő üzemi gyakorlatból következik, hogy az előadásból elkezd dominánssá válni a megalkotott keret, a tér. Gaál a teljes színpadot és a nézőteret is elfoglalja. A nézőtér hátsó sorait lezárja, fehér lepellel letakarja,<sup>47</sup> nézőtéri ajtókat nyitva hagyja.<sup>48</sup> Horgas Péter díszletében, a nádas instrukció egyes elemeit megtartva, a proszcéniumon elől kétoldalt egy-egy fehér koporsó áll szöveget zárva. Fehérségük beolvad a színpadi padlózat teljes

---

önmagukból hozható létre az előadás. Ezért (is)próbálják végig – ragyogó fokozás – a színészmesterség alapgyakorlatait a térérzékeléstől a hangképzésen és helyzetgyakorlatokon át a karakterformálásig.” KARÁDI 1989, 9.

<sup>39</sup> KARÁDI 1989, 9.

<sup>40</sup> A felvételen 0.18-tól 0.31-ig.

<sup>41</sup> A színház felvétele, OSzMI, Videótár.

<sup>42</sup> ABRAMOVIĆ 2016.

<sup>43</sup> NÁDAS 1996, 191.

<sup>44</sup> BOGÁCSI 1989.

<sup>45</sup> 4 percig. A felvételen: 0.33.

<sup>46</sup> 1.11. Varjú sír a nagymonológia alatt. NÁDAS 1996, 224.

<sup>47</sup> KÁLLAI 1989, 2.

<sup>48</sup> „A magára hagyottság érzetét Gaál azzal is fokozza, hogy a nézőtéri ajtók mindvégig nyitva vannak, akinek túl elvont, túl színtelen, túl üres az előadás, elmehet.” CSIZNER 1989.

fehérségébe. A matt fehér játéktér közepén egy kör emelkedik ki, átmérője a színpad majd teljes szélessége, melynek egy tízcentis dobogó az alapja. Ez a kör anyagszerűségében külö(m)bözőzik a teljes színpadtól, puhább a lepel, mely takarja, vattásabb, lágyabb a matéria, mely csak akkor érződik, amikor rálép valamelyik játékos. Puha fehérség ez az orkhesztrát idéző kör, mintha felhő lenne, esetleg hólepel,<sup>49</sup> halk, süppedő légység. A körön kívül viszont recseg a színpad pallója.

A két játékos fehér, selyemszerű esésű ruhában, egyforma, buggyos ujjú, de szűk felsőben, bőszárú nadrágban. Mezítláb. Fehér rizsporos paróka a fejükön,<sup>50</sup> de rövid és göndör fürtökkel, akár egy afroamerika aktivista negatív képben. A színházi közegben mindez pontosabban idézi a klasszikus keretek használatát és elvetését, mint a nádas instrukcióban javasolt sipka és kendő.

A csend és a zörej ritmizálja az előadást, a csend hossza mindig a nézőkhöz igazodik, a zörej a mozgások erősségéhez. És mindkettőt a nézők és a játékosok közösen alkotják – bár ennek felismerése elviszi az előadás játékidejének jelentős részét.

### Az előadás hatástörténete

Az előadás 1989-ben a Pest-központú kulturális élet periferiáján működő Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban a repertoárüzem és a kísérletezés határterületén jön létre, s színházi eseményként saját dokumentációját is a színházi megszokott rutin hozza létre. Kritikák, műsorfüzet, interjúk és (ritka kincsként) videofelvétel. Az előadásnak azonban éppen a professzionális színház kerete kínál tévelygő befogadói mintát. Gaál korábbi Gödöllői Művelődésházban, a Szkénében megcsinált performanszai, a *Felütés*, a *Tájkép* mind félretették a színházi térben nyomasztó automatizmussal meglévő értelmezői szabályokat, s a kényszeres szerep-színész azonosítás a nem-hivatalos keretben elmaradhatott. Az 1989-es nyíregyházi alkotás éppen egy erre irányuló kísérletnek nevezte magát: lehet-e performance formát repertoárszínházban létrehozni. Lehet-e havi fizetést kapó, közalkalmazotti

<sup>49</sup> „...minden fehér. Puhán betérített mindent a hó.” NÁDAS 1996, 209.

<sup>50</sup> „Fekete-fehér térben fehér jelmezben és fehér parókában, mezítláb játszó színészek valamennyi rezdülése a legfőbb pillanatot szolgálja: az érvényes jelenlevését. A mintha nélküli emberi megmutatkozás kegyelmi pillanataért.” KARÁDI 1989, 9.

állásban lévő színésztől azt az állapotot kérni és elvárni, mely félreteszi ezt a létformát, s mást állít magáról, mint ami. A színházban az évadban Nádas mellett Maeterlinck, Shakespeare, Aiszkülosz, Enquist, Ödön von Horváth egy-egy darabja fut repertoáron, ebben a játékkeretben és térben a színházi szerepfelvétel és a színészi halál viszonyáról beszélni meglehetősen anakronisztikus. A darab utóélete is ezt igazolja: azok a színészképző stúdiók és amatőr társulatok tartják szinte kötelezőként repertoárjukon a színházi alaphelyzetet kijelölő szöveget, melyek nem ismerik a realista színházi fogalmazás *mintha*-helyzetét. A 3T-s ciklus hatástörténeti tapasztalata, hogy csak azokban a színházi (performatív) formákban léphetett volna be a kulturális kánonba, melyek a kulturális intézményrendszeren, s magán a dráma-színház rendelkező viszonyon is kívül működtek.

Kísérlet (volt), amelynek nem is lehetett folytatása, hiszen ez az előadás igazából már nem volt sem közösségi, sem pedig egyéni alkotás. Két ember játéka volt, és ahhoz, hogy két ilyen erős személyiség ne csak kísérletképpen, hanem tartósan tudjon együtt alkotni és játszani, kölcsönös nagy szerelemre és még nagyobb, életet formáló szeretetre van szükség.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> TORDAI 1998, 29.



## SORTIE

A valóság szenvedélyes megértése a tíz évig tartó munkám alatt áthatotta mindennapjaimat – ebből készült ez a kötet. Törekedtem továbbadni, hogy az egész emlékező közösséget oly erős indulatok és lázas élmények tartják élénk beszélgetőviszonyban, mely ugyan könnyíti kutatói munkámat és inspirálja állításaim logikai rendjét, de néha elfedi az érzelmek mögötti állításokat. Mivel a színházcsinálók emlékező közössége erős hálóként emeli művészi eseményei köré saját memoárjait, nyilatkozatait, írásait, s erősen rétegzett és strukturált felületet mutat a kutatóknak, kísértővé válik az állítás: a színházi modell nem egyszerűen a közösség működésének kulturális modelljét állítja fel,<sup>52</sup> de a kulturális emlékező modelljét is. A könyvben amellet érveltünk, hogy a színházi emlékező praxisa, számos sajátossága okán és következtében, kiemeli a színház művészetét a múltértelmezés és az emlékezőpolitika rutineljárásaiból, s (mennyiségében) több figyelmet vonzz tárgya köré, mint bármely más művészeti esemény.

Az alapító mesterek fejezetekben azt bizonyítottuk, hogy az államosítás idején hatalmi pozícióban lévő színházi alkotók miként értelmezik saját színházi örökségüket, mit adnak tovább, milyen színházesztétikai döntésekkel alakítják a szocialista realista ideológia nevében vagy akaratával a realista színjátszás kereteit. Az esettanulmányok fejezeteiben azt mutattuk be, miként alakul az ideológiai elvárás esztétikai megoldásokká, miként változtatja a politikai direktívákat a színházi üzem rutinja láthatatlan és érzékelhetetlen közeggé az ismert beszédmódok mögött. A könyv két része azonos elemző nyelvvel, de eltérő metodikával fordul tárgya felé, s az évtizedes kutatásunk eredményei erősítik korai feltevésünket: a színházcsinálók emlékező közössége észlelhetőbb, feltűnőbb társadalmi csoportot alkot más művészeti közösségeknél.

Ennek okait a könyvben több állítás mentén gyűjtöttük össze. Az első magának a tárgynak, a színházi előadásnak a folyamatszerűségében rejlik. Az előadás emlékező formája idő- és térészlelési kereteiben pontosan nem határozható meg. Míg egy könyvnek van kiadója, súlya, kiadási dátuma, egy festménynek mérete és kiállítási helye, egy filmnek kópiája és első vetítése, a színházi előadásra emlékezők a készülés és a játszás idő- és térészlelését hónapokra és évekre húzzák szét, a terét pedig több száz nézőpontból állítják leírhatónak. Az előadás folyamat, s erre a

---

<sup>52</sup> FISCHER-LICHTE 1999.

közösségben létrehozott folyamatra emlékezni csakis közösségben lehet. Az előadásokat megidéző írások újabb emlékezőket hívnak a nyilvánosság elé, így egy sokszorosán összetett idézőháló tárja a tárgyat a jelen elé.

Mindebből következik a második állítás: ennek a felidőzésnek a jellege is hozzájárul a színházi emlékező közösség szokatlan erősségéhez. Az előadás maga olyan nyilvános produktum, melynek konstruálása nem nyilvános. Ugyanakkor éppen a csinálás és az emlékezés csoportos folyamata tár fel olyan dokumentumokat, melyek a produkció egészének befogadói döntéseit árnyalják. Az államszocialista korszak kettős színházi beszédének működését az utólagosan nyilvánossá tett fázis nélkül nehezen követhetnénk.

Harmadik állításunkat úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a színházi közösség összetett alkotófolyamata éppen a nyilvánosság (politikailag és mediálisan) átalakuló szerkezetének köszönhetően rekonstruálható árnyaltan. Egy előadást a sztár-létrehozókhoz köthető memoárok, híradások, majd a színházi üzemhez köthető gazdasági dokumentumokon túl a kisegítők nézői és résztvevői emlékezetével is támogatni tudjuk. S ahogyan egy ügyelő, egy sűgő, egy gazdasági igazgató nélkülözhetetlen pozíciót tölt be kulturális intézmény egykorú jelenében, úgy válik nélkülözhetlenné a színházi emlékezés folyamatában is, éppen annak folyamatjellegéből adódóan.

A fenti és további állításaink jelzőhasználatunkban is tetten érhetőek: könyvünkben számtalanszor írtuk le a sztár-jelzőt annak hangsúlyozására, hogy a színházi nyilvánosság szerkezete mindennél összetettebb, hiszen az alkotók a közösséget (annak minden elemében) élő, jelen idejű kapcsolatban szólítják meg és képviselik.

A könyv tárgyát valóságkonstrukciók alkotják: a színházi játékról, tehát végső soron fikcióról szóló fikciók. Bár ez játékos gondolatnak tűnhet, az 1949-ben, a színházak államosításával kezdődő évtizedek kulturális emlékezetétől éppen ez, a játék könnyedsége áll távol. A könyvben tárgyalt alapító mesterek olyan környezetben dolgoztak, amely a valóságot igyekezett fikciókhoz hajlítani. Az ilyen erőknél kitett művészi kreativitás működésében ott vannak a kontextus súlyos nyomai: ítélezés nélküli megértésük méltó tudományos feladat, amelynek eljött az ideje.

## BIBLIOGRÁFIA

### A kötetben használt rövidítések

N.Sz.F.T.: Nemzeti Színház Forradalmi Tanácsa

MISz: Magyar Írók Szövetsége

MNL OL: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár

OSZK SZTT: Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár

PIM–OSzMI TT: Petőfi Irodalmi Múzeum, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Történeti Tár

SzMSz: Színházművészeti Szövetség

ZMSz: Zeneművészeti Szövetség

### Levéltári dokumentumok, kéziratok

BÁNOS–GÁSPÁR 1973 – BÁNOS Tibor – GÁSPÁR Margit: *Az igazgatónő*. Forgatókönyv, 1973, kézirat, PIM–OSzMI, TT, Gáspár Margit hagyaték.

BARTHA 1985 – BARTHA András és LÁSZLÓ György. *Interjú a 75. éves Major Tamással*. Petőfi Rádió, 1985. január 19. leirat. PIM–OSzMI, dokumentumtár, Major Tamás dosszié.

BESSENYEI OH – BESSENYEI Ferenc visszaemlékezése *Az emberábrázolásról* címmel, 1953. január. PIM – OSZMI, MGP-hagyaték, GY/1863.

GÁSPÁR 1948 – GÁSPÁR Margit. *A Fővárosi Operettszínház útja a felszabadulás óta. 1948*. Gépirat. PIM–OSzMI dokumentumtár, operett-dosszié.

GÁSPÁR levél 1950 – Margit levele RÁKOSI Mátyásnak 1950. január 18-án. MNL\_OL\_276.f\_65.cs\_335.őe

GÁSPÁR 1979 – GÁSPÁR Margit. Feljegyzés igazgatói tevékenységéről 1979-ben, 8 jegyzetlap, vázlat. PIM–OSzMI, kéziratár, Gáspár Margit hagyaték, 229/1994. 3. doboz.

GELLÉRT naptár 1952 – GELLÉRT Endre Előjegyző zsebnaptára az 1952. évre, február 14-től bejegyzés. OSzMI kéziratár, Molnár Gál Péter hagyaték. Gy/1863.

HÁY 1945 – HÁY Gyula levelei Hont Ferencnek, Moszkvába, 1945-ben. Hont-hagyaték, PIM–OSzMI, kéziratár, Gy/744.

HONT OH – HONT Ferenc OH-interjú. Készítette DOBAI Gábor, 1975. Gépirat, 19 oldal. PIM–OSzMI, kéziratár, Hont-hagyaték, Gy/744.

- HONT [é. n.] – HONT Ferenc naplója, 1–80. füzet. 1941–1979. Gépirat, PIM – OSZMI, kéziratár, Hont-hagyaték, GY/744.
- 2. füzet (1942. január 5. – szeptember 15.), 2006.118.1.
  - 4. füzet (1944. május 15. – 1945. március.) Görög Ilona kézírásos másolatában (1982–83).
  - 5. füzet (1944. május – 1945. március. 31.) 2006.121.3.
  - 7. füzet (1944. december – töredékes) 2006.121.3.
  - 9. füzet (1945. április 1. – június 9.), 2006.125.1.
  - 10. füzet (1945. augusztus 5. – 1947. július 20.) 2006.126.1.
  - 13. füzet (1949. júl. 12. – 1950. szept. 30.), 2006.129.1.
  - 21. füzet (1956. január 3. – 1957. december 26.) 2006.137.2.
  - 36. füzet (1971. szeptember 1. – 1972. december 31.) 2007.3.2.
- HONT 1948 – HONT Ferenc. *Magyar színházpolitika*. Előadás 1948. február 22-én. PIM–OSZMI, kéziratár, Hont-hagyaték, Színházpolitika 1945–49, Gy/744.
- HONT 1972b – HONT Ferenc. *Visszaemlékezés*. 1972. január 15. Magyar Rádió, PIM–OSZMI-leirat, cikkarchívum, Hont-dosszié.
- HONT I. 1986 – HONT Iván. *A Független Színpadtól a szocialista színházig*. Tudományos továbbképzési ösztöndíjas dolgozat, 1986. PIM–OSZMI, kéziratár, Hont-hagyaték, GY/ 744.
- MAJOR SzU – MAJOR Tamás előadása a Szovjetunióban szerzett tapasztalatairól. 1947. nov. 4. (PIM–OSZMI, kéziratár, 2017.39.1.), 1947. nov. 11. (PIM – OSZMI, kéziratár, 2017.39.2.), 1948. nov. 18. (PIM–OSZMI, kéziratár, 2017.42.2.), 1948. dec. 11. (PIM–OSZMI, kéziratár, 2017.42.3.)
- MAJOR 1950 – MAJOR Tamás előadása Molière-ről és Shakespeare-ről. Valószínűleg a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetségben tartotta, 1950-es évek első fele. PIM–OSZMI, kéziratár. 2017.70.1. gépirat (az első oldal hiányzik, 46 gépelt oldal).
- MAJOR 1947 – MAJOR Tamás. *Művészet és valóság*. Rádióelőadás. Kézirat OSZMI kéziratár, 2017.35.1-2., 6. oldal (Bp.-i rádió sugározta 1947. aug. 15. 19.15-kor).
- MAJOR (1948) 1990 – MAJOR Tamás. „Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház társulati üléséről, Budapest, 1948. augusztus 23”. In *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949*, szerkesztette DANCS Istvánné, 373. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1990.
- MAJOR 1977 – MAJOR Tamás. „1789” – 1977-ben. Rádióbeszélgetés, Petőfi Rádió, 1977. október 24. OSZMI dokumentumtár, Major-dosszié, leirat.
- MAJOR 1984 – MAJOR Tamás. *Mesterek és tanítványok*. Major Tamás beszél Gellért Endréről. *Kossuth Rádió*, 1984. VI. 9. 20 óra 01. perc. OSZMI adattár Gellért-dossziében a leirat.
- MISz – Magyar Írók Szövetsége Drámai Szakosztály vitaülése, gyorsírói jegyzőkönyv, PIM–OSZMI TT, H/16 8352.

- ÖRKÉNY levél 1976 – ÖRKÉNY István levele VÁRKONYI Zoltánhoz 1976. ápr. 3.  
OSZK SzT Fond 27. Várkonyi Zoltán iratai.
- RÁDAI 1984 – RÁDAI Eszter. *Kossuth-díj korhű keretben*. Interjú Major Tamással.  
Kossuth Rádió, 1984. október 19. leirat. PIM–OSzMI, dokumentumtár,  
Major Tamás dosszié. 4–5.
- ROBOZ OH – ROBOZ Ágnes OH-interjú. Készítette JÁKFALVI Magdolna. 2018  
április–június.
- SEMSEY 1954 – SEMSEY Jenő beszámolója a Fővárosi Operett Színház  
pártszervezetének taggyűlése 1954. 11. 23-án. OSzMI, kézirat, jelzet:  
8386. 17.
- STREHLER 1967 – STREHLER Giorgio kérdései Brechthez 1955-ben, *Divadlo*, 1967/7.  
Magyar fordítás (név nélkül), PIM–OSZMI dokumentumtár, Koldusopera-  
dosszié.
- SZÉKELY [é. n.] – SZÉKELY György. *A Petőfi Színház 1961–64*. Kézirat. PIM–  
OSzMI-Történelmi Tár.
- SzMSz 1950. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1.  
Konferenciájáról. MNL\_OL 107. Kivonat: *Színház és Filmművészet* 1–2.  
sz. (1950).
- SzMSz 1950.09.15. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti  
Szövetség éves közgyűléséről 1950. 09. 15-én.  
MNL\_OL\_276.f\_89.cs\_396\_ő.e.
- SzMSz 1951. 10. 00. – Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciája.  
Összefoglaló: *Szabad Nép*, 1951. okt. 16.
- SzMSz 1951.09.09. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti  
Szövetség éves közgyűléséről 1951. 09. 9-én.  
MNL\_OL\_276.f\_89.cs\_396\_ő.e.
- SzMSz 1952.06.03. – Nagyvezetőségi ülés, 1952. június 3. PIM–OSzMI TT,  
Színház- és Filmművészeti Szövetség anyagai, R/11 8323/4.
- SzMSz 1953.02.22. – A Színház- és Filmművészeti Szövetség II. Vidéki Színházi  
Konferencia jegyzőkönyve. Miskolc, 1953. 02. 22. Sokszorosított gépirat.  
65. PIM–OSzMI Könyvtár, Q 4127.
- SzMSz 1954.06.02. – Gyorsírói jegyzőkönyv 1954.06.02-án a SzMSz színházi  
közönségszervezői tanfolyamán. Gáspár Margit: A könnyű műfaj kérdései.  
PIM–OSzMI TT, Gáspár-hagyaték.
- SzMSz 1956.06.16. – Színház- és Filmművészeti Szövetség VI. Színházi  
Fesztiváljának záróvitája, 1956. június 16. PIM–OSzMI, kézirat, Szövetség  
Iratái, 379. dosszié.
- SzMSz Nemzeti – A Nemzeti Színházban tartott 1954. májusi ankét. OSzMI TT 79.  
341–342.
- SzMSz operett – Ankét az Operettszínházban *Az operett kérdéseiről* címmel 1954.  
december 14–15-én. PIM–OSzMI TT, Gáspár-hagyaték.
- SzMSz táncankét – A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Táncankétja a  
Fővárosi Operettszínházban 1952.09.11. OSzMI TT 2010.104.1.

- TAUB 1985 – TAUB Katalin. *Hont Ferenc*. Szakdolgozat, SZFI, 1985. Lengyel György vezetőtanár, PIM–OSZMI, kéziratár, Hont-hagyaték, GY/744.
- ÜGYELŐI Napló 1951–52-es évad. PIM–OSZMI, MGP-hagyaték, GY/1863.
- VÁNYA 1952 – GELLÉRT Endre. *Ványa bácsi*. Fordította HÁY Gyula. Rendezőpéldány, 1952–1960. (Felújítás 1960. február 24-én történt, a borítón egyértelmű jelek arra, hogy az 1952-es példányt használják. A felújítás rendezőpéldányát készítette Bodnár Sándor). PIM–OSZMI, kéziratár, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.
- VÁRKONYI [é. n.] – Várkonyi Zoltán önéletírása, OSZK SZTT, Várkonyi-hagyaték, fond 27.
- Zene az operettben – vita. Jegyzőkönyv, Zeneművészeti Szövetség, 1952. május 22. MNOL, 2146–53.
- Zeneművészeti Szövetség iratai. MNOL, 1950. február 27. 2146-62-III.szo.-1949-50.
- Zeneművészeti Szövetség operett és tánczenei szakosztály 1949. december 30-án tartott üléséről készült jegyzőkönyv rögzíti. 2146-62-III.szo.-1949-50.
- ZMSz Állami – *Állami áruház* című zenés vígjáték megvitatása (1952b). Jegyzőkönyv a vitáról 1952.06.25-én, Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1952. MOL, Jelzet: 2146/63. és OSZMI TT 2010.103.1.
- ZMSz 1950 – Hámos György – Székely Endre „Aranycsillag” című operettjének és az Operett Színház (sic!) előadásának megvitatása 1951.01.27. Jegyzőkönyv, Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1951. MOL, Jelzet: 2146/62.
- ZMSz 1952.05.22. – Zene az operettben (1952a). Várady László előadása és vita. Jegyzőkönyv az 1952. 05.22-én tartott ülésről. Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1952. MOL, Jelzet: 2146/63.
- ZMSz operett – Vita a magyar operett hagyományairól és Lehár, Kálmán, Jacobi operettjeinek elvi problémáiról. Jegyzőkönyv az 1953.06.10-én tartott szórakoztatózenei értekezletről. Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1953. MOL, 2146/64. 57–59.

## Kiadványok

- [N. N.] 1942 – [N. N.] „A színészkamara”. *Népszava*, 1942. dec. 10., 7.
- [N. N.] 1942b – [N. N.] „Tájékozatlanság”. *Népszava*, 1942. aug. 15., 13.
- [N. N.] 1943 – [N. N.] „Kizárják a kamarából azokat a színészeket, akik három éve nem kaptak szerződést”. *Népszava*, 1943. júl. 1., 7.

- [N. N.] 1943b – [N. N.] „Nekrológ szegény Duda Gyuriról”. *Népszava*, 1943. júl. 16., 6.
- [N. N.] 1943c – [N. N.] „Betiltották Gobbi Hilda irodalmi estjeit”. *Magyarság*, 1943. márc. 28., 15.
- [N. N.] 1947 – [N. N.] „Duda Gyuri Újpesten”. *Szabadság*, 1947. aug. 13., 4.
- [N. N.] 1948 – [N. N.] „A »Csárdáskirálynő« ürügyén...”. *Szabad Szó*, 1948. nov. 20., 6.
- [N. N.] 1949 – [N. N.] „Rajzos riport Kárhozó Mihályról” [Beck Judit rajzaival]. *Világosság*, 1949. ápr. 6., 4.
- [N. N.] 1950 – [N. N.] „*Gerolsteini nagyhercegnő*: Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”. *Független Magyarország* 12, 3. sz. (1950): 6.
- [N. N.] 1952 – [N. N.] „Ványa bácsi”. *Színház és mozi*, 1952. máj. 2., 7.
- [N. N.] 1954 – [N. N.] „A megfiatalodott Csárdáskirálynő”. *Színház és Mozi*, 1954. szept. 3., 10.
- [N. N.] 1957 – [N. N.] „Kurácsi asszony”. *Film Színház Muzsika*, 1957. dec. 13., 15.
- [N. N.] 1970 – [N. N.] „Duda Gyuri?”. *Esti Hírlap*, 1970. szept. 29., 6.
- [N. N.] 1971 – [N. N.] „Búcsú a dobogótól – Kapuzárás – Slágerlista”. *Film Színház Muzsika* 15, 32. sz. (1971): 19.
- [N. N.] 1972 – [N. N.] „Döglött aknák”. *Néző* [évf. n.], 4. sz. (1972): 9.
- [N. N.] 1974 – [N. N.] „Dokumentum musical a harmincadik évfordulóra”. *Magyar Nemzet*, 1974. máj. 31., 8.
- [N. N.] 1975 – [N. N.] „Új Örkény-dráma a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 15., 5.
- A. 1965 – A. „A legújabb »Koldusopera«”. *Ország Világ*, 1965. nov. 10., 29.
- A. M. 1975 – A. M. „Örkény-premier előtt Szolnokon: A Kulcskeresők próbáján”. *Film Színház Muzsika*, 1975. nov. 8., 17.
- ABLONCZY 1971 – ABLONCZY László. „Csurka István aknái”. *Alföld* 22, 7. sz. (1971): 61–62.
- ABLONCZY 1982 – (ablonczy). „Újra megnéztük: Major és Kállai – Moór és Paál”. *Film Színház Muzsika* 26, 41. sz. (1982): 12–13.
- ABLONCZY 1985 – ABLONCZY László. „M.V. Pártos Géza: Kaposvári találkozás”. *Film Színház Muzsika* 29, 39. sz. (1985): 6–7.
- ABLONCZY 2012 – ABLONCZY László. *Régimódi színháztörténet*. Budapest: Akiosz, 2012.
- ABLONCZY 2012b – ABLONCZY László. „Sinkovits Imre az utolsó évadban: 1963/1964. A Nemzeti Színház 175 éves ünnepére”. *Hitel* 25, 12. sz. (2012): 43–59.
- ABLONCZY 2016 – ABLONCZY László. „Major elvtárs”. *Hitel* 29, 5. sz. (2016): 63–80.
- ABLONCZY 2017 – ABLONCZY László. „Ő volt a Menedék: Száz éve született Gellért Endre”. *Magyar Szemle* 23, 9–10. sz. (2017). Hozzáférés:

2019.03.27.

[http://www.magjarszemle.hu/cikk/20171206\\_o\\_volt\\_a\\_menedek\\_-\\_szaz\\_eve\\_szuletett\\_gellert\\_endre\\_1\\_resz\\_](http://www.magjarszemle.hu/cikk/20171206_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_1_resz_).

- ABRAMOVIC 2016 – ABRAMOVIC, Marina. *Walk Through Walls*. New York: Penguin, 2016.
- ÁDÁM 1955 – ÁDÁM Ottó. „Levél a Szövetség új vezetőségéhez”. *Színház- és Filmművészet* 6, 9–10. sz. (1955): 789–792.
- ÁDÁM 1972 – ÁDÁM Ottó. „Jegyzetek a színházról”. *Kritika* 1, 5. sz. (1972): 7.
- ÁDÁM 1994 – ÁDÁM Ottó. „Kolozsvártól a Madách Színházig”. *Kritika* 23, 8. sz. (1994): 19.
- ADLER 1980 – ADLER, Thomas P. „The Mirror as Stage Prop in Modern Drama”. *Comparative Drama* 14, 4. sz. (Winter 1980–81): 355–373.
- ADORNO 1941 – Theodor Wiesengrund ADORNO with George Simpson: „On Popular Music”. *Studies in Philosophy and Social Science* IX. (1941): 17–48.
- ADORNO 1970 – ADORNO, Theodor W. „Könnyűzene”. Fordította TANDORI Dezső. In Theodor W. ADORNO, *Zene, filozófia, társadalom*, 407–434. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- ADORNO 1984 – ADORNO, Theodor W. *Írások a magyar zenéről*. Fordította BREUER János. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- ALBERT 1954 – ALBERT István. „Két szerelem: A Fővárosi Operettszínház bemutatója”. *Művelt Nép* 5, 16. sz. (1954): 4.
- ALLAIN–HARVIE 2013 – *The Routledge Companion to Theatre and performance*. Edited by ALLAIN Paul and Jen HARVIE. London–New York: Routledge, 2013.
- ALMÁSI 1966 – ALMÁSI Miklós. „Újrateremtés vagy renoválás”. *Kortárs* 10, 12. sz. (1966): 2011–2015.
- ALMÁSI 1969 – ALMÁSI Miklós. *A drámafejlődés útjai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969.
- ALMÁSI 1971 – ALMÁSI Miklós. „Szeszélyek: Négy színházi bemutatóról”. *Új Írás* 11, 10. sz. (1971): 83–88.
- ALMÁSI 1972 – ALMÁSI Miklós. *A látszat valósága*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- ALMÁSI 2019 – ALMÁSI Miklós. *Pisztoly a könyvtárban*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2019.
- ALPÁR 1993 – ALPÁR Ágnes. *Vendégeink, 1881–1993*. Budapest: OSzMI–Katona József Színház, 1993.
- ALPÁR 2001 – ALPÁR Ágnes. *A Városliget színházai*. Budapest: OSzMI, 2001.
- ANGYALOSI 1987 – ANGYALOSI Gergely. „Kassák Lajos és Lukács György viszonya”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 91–92, 4. sz. (1987): 462–471.
- ANTAL 1982 – ANTAL Gábor. *Major Tamás*. Budapest: Népművelődési és Propaganda Iroda, 1982.



- ANTAL 1985 – *A színház nem szelíd intézmény: Írások Major Tamástól, Major Tamásról*. Szerkesztette ANTAL Gábor. Budapest: Magvető Kiadó, 1985.
- APPIA (1899) 2012 – APPIA, Adolphe. *Zene és rendezés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.
- ÁRKUS 1972 – ÁRKUS József. „Frontátvonulás”. *Népszabadság*, 1972. febr. 13., Vasárnapi melléklet, 13.
- ASCHER 2013 – ASCHER Tamás. „Drámai események a főiskolán”. In *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 273–276. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- B. B. 1950 – B. B. „Egy operettsiker tanulságai”. *Szabad Nép* 8, 50. sz. (1950): 6.
- B. O. 1949 – B. O. „Személyi kultusz”. *Szabad Nép* 7, 169. sz. (1949): 3.
- BADIOU 2010 – BADIOU, Alain. *A század*. Fordította MIHANCsik Zsófia. Budapest: Typotex Kiadó, 2010.
- BADIOU 2013 – BADIOU, Alain. *L'éloge du théâtre*. Paris: Flammarion, 2013.
- BAJOR NAGY 1959 – BAJOR NAGY Ernő. „Az ügynök halála”. *Hétfői Hírek* 3, 47. sz. (1959): 4.
- BAKOS 1999 – BAKOS Gyula. „A Nemzeti komisszárja voltam I–III.”. *Színház* 32, 8–10. sz. (1999): 30–35, 43–46, 38–43.
- BALABÁN 1994 – BALABÁN Péter. „Egy plusz négy”. *Színház* 27, 5. sz. (1994): 38–44.
- BALASSA 1980 – BALASSA Péter. „Mindnyájan benne vagyunk: Kommentár Nádas Péter *Temetés* című drámája elé”. *Színház* 13, 11. sz. (1980): dráamelléklet 1.
- BALOGH–KIRÁLY 2000 – BALOGH Gyöngyi és KIRÁLY Jenő. „Csak egy nap a világ...”: *A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000.
- BALOGH 2006 – BALOGH Géza. „Kolompszó és manóvarázs: Peer Gynt, Nemzeti Színház, 1958”. *Critikai Lapok* 15, 2. sz. (2006): 14–18.
- BÁN 2016 – BÁN Zsófia. „Képes és képtelen emlékezet”. In BÁN Zsófia, *Turul és Dinó*, 53–64. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.
- BÁNOS 1970 – BÁNOS Tibor. „Ványa bácsi: Felújítás fél évszázad múltán”. *Magyarország* 7, 10. sz. (1970): 27.
- BÁNOS 1972 – BÁNOS Tibor. „Az előadás hangja: Beszélgetés Ádám Ottóval”. *Magyarország* 9, 3. sz. (1972): 27.
- BÁNOS 1983 – BÁNOS Tibor. *Újabb regény a pesti színházakról: 1945–1949*. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- BÁNOS 1993 – BÁNOS Tibor. „Major Tamás a hatalom csúcsán: Színház az ötvenes években”. *Magyar Nemzet* 56, 183. sz. (1993): 20.
- BÁNOS 1994 – BÁNOS Tibor. „Gellért Endre, a pártonkívüli”. *Magyar Nemzet* 57, 230. sz. (1994): 20.

- BÁNOS 1996 – BÁNOS Tibor. *A Csárdáskirálynő vendégei*. Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1996.
- BÁNOS 2000 – BÁNOS Tibor. *Békeffi László és Kellér Dezső*. Budapest: Athéneum, 2000.
- BANU 2007 – BANU, Georges. *A felügyelt színpad*. Fordította KOROS FEKETE Sándor. Kolozsvár: Koinónia, 2007.
- BARABÁS 1956 – BARABÁS Tamás. „Major Tamás lemondott, Horvait eltávolították. Mi történt a budapesti színházakban?”. *Igazság. A forradalmi magyar honvédség és ifjúság lapja*, 1956. nov. 3., 4.
- BARTA 1973 – BARTA András. „Izgalmasabbá tenni a színházat: Beszélgetés Major Tamással”. *Film Színház Muzsika* 17, 24. sz. (1973): 12–13.
- BARTHES 1975 – BARTHES, Roland. *Alors la Chine?* Paris: Christian Bourgeois, 1975.
- BÁTKI 1971 – BÁTKI B. Mihály. „Nem »bátrat«, hanem jót: Beszélgetés Csurka Istvánnal”. *Magyar Hírlap*, 1971. máj. 4., 6.
- BATTA 1992 – BATTA András. *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az osztrák-magyar monarchiában*. Budapest: Corvina Kiadó, 1992.
- BAUDRILLARD 1995 – Jean BAUDRILLARD. *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.
- BECKMANN 1980 – BECKMANN, Petr. *Hammer and Tickle: Clandestine Laughter in the Soviet Union*. New York: Golem Press, 1980.
- BECKSKY 1964 – BECKSKY Andor. „Duda Gyurira emlékezve”. *Élet és Irodalom*, 1964. máj. 2., 11.
- BÉCSY–SZÉKELY 2005 – *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Szerkesztette BÉCSY Tamás és SZÉKELY György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.
- BÉCSY 1977 – BÉCSY Tamás. „Színházi előadások Budapesten”. *Jelenkor* 20, 5. sz. (1977): 443–449.
- BÉCSY 1984 – BÉCSY Tamás. „Az »én-világa« drámája”. In BÉCSY Tamás, „*E kor nekünk szülők és megölők*”: *Az önismeret kérdései Örkény István drámaiban*, 122–151. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984.
- BELKIN 1954 – BELKIN, A[bram Alekszandrovics]. „Csehov realizmusa”. Fordította NEMESKÜRTY István. *Irodalomtörténet* 42, 4. sz. (1954): 417–428.
- BENEDEK 1965 – BENEDEK Marcell. *Naplómat olvasom*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965.
- BENEDEK 1985 – BENEDEK András. *Színházi műhelytitkok*. Budapest: Magvető Kiadó, 1985.
- BENEDEK 1987 – BENEDEK András. *A torreádor*. Budapest: Magvető Kiadó, 1987.
- BENEDEK M. 1970 – BENEDEK Miklós. „Komlós, meg A luzitán szörny”. *Észak-Magyarország*, 1970. okt. 21., 4.
- BENTLEY 1998 – BENTLEY, Eric. *A dráma útja*. Fordította FÖLDÉNYI F. László. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.

- BÉNYI 2003 – BÉNYI Csilla. „A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív zenei életének dokumentumai az Artpoolban”. In *Avantgárd, underground, alternatív: Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerkesztette HAVASRÉTI József és K. HORVÁTH Zsolt, 121–131. Budapest–Pécs: Kijárat Kiadó–ArtPool, 2003.
- BÉRCZES 1989 – BÉRCZES László. „Két ember a térben”. *Film Színház Muzsika*, 1989. máj. 6., 7.
- BERKES 1973 – BERKES Erzsébet. „A Vígszínház a külföldi kritikák tükrében”. *Színház* 6, 10. sz. (1973): 35–37.
- BERNÁTH 1970 – BERNÁTH László. „A luzitán szörny”. *Esti Hírlap*, 1970. szept. 26., 2.
- BILICSI 1982 – BILICSI Tivadar. *Hol vagytok, ti régi játszótársak? ...* Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.
- BLUM 2007 – BLUM Tamás. „Menetrend II”. *Holmi* 19, 7. sz. (2007): 852–870.
- BODÓ 1955 – BODÓ Béla. „Csárdáskirálynő: Kálmán Imre operettje a Fővárosi Operettszínházban”. *Szabad Nép*, 1955. jan. 28., 4.
- BOGÁCSI 1989 – BOGÁCSI Erzsébet. „A közös csend”. *Magyar Nemzet*, 1989. jún. 9., 4.
- BOGÁCSI 1991 – BOGÁCSI Erzsébet. *Rivalda-zárlat*. Budapest: Dóvin Kiadó, 1991.
- BOLDIZSÁR 1945 – BOLDIZSÁR Iván. „Lement a Hold”. *Szabad Szó*, 1945. ápr. 8., 4.
- BOLVÁRI-TAKÁCS 2010 – BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „»Nem Mozart művészetét akarjuk támadni«: Kísérlet az Operaház politikai átszervezésére 1950-ben”. *Muzsika* 53, 9. sz. (2010): 12–19.
- BOR 1970 – BOR Ambrus. „A luzitán szörny”. *Magyar Nemzet*, 1970. okt. 4., 11.
- BÓTA–FÖLDES–GERVAI–SZIGETHY 2001 – BÓTA Gábor, FÖLDES Anna, GERVAI András és SZIGETHY Gábor. *Bessenyei*. Budapest: Print, 2001.
- BOTH 1973 – BOTH Béla. „Néhány észrevétel a színházi vitához”. *Új Írás* 13, 5. sz. (1973): 110.
- BOZÓ [kat.] – BOZÓ Péter. *A magyarországi operett forráskatalógusa*. Hozzáférés: 2019.10.27. [http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb\\_publicaciok/Operett-forraskatalogus\\_BozoPeter.pdf](http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb_publicaciok/Operett-forraskatalogus_BozoPeter.pdf).
- BRATTON 2003 – BRATTON, Jacky. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: CUP, 2003.
- BRECHT 1964 – BRECHT, Bertolt. „A szecsuani jólélek”. Fordította NEMES NAGY Ágnes. In Bertolt BRECHT, *Színművei II.*, szerkesztette VAJDA György Mihály és WALKÓ György, 239–350. Budapest: Helikon Kiadó, 1964.
- BRECHT 1970 – BRECHT, Bertolt. „Írások a színházról” (1954). Fordította BERNÁTH István. In *A szocialista realizmus II.*, szerkesztette KÖPECZI Béla, 343–346. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- BRECHT 1983 – BRECHT, Bertolt. *Munkanapló 1938–1955*. Fordította EÖRSI István. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.

- BROOK 2016 – KOVÁCS Natália. „»Az üres tér nyugodt«: Beszélgetés Peter Brook rendezővel”. *Élet és Irodalom*, 2016. dec. 15., 7.
- CARLSON 1993 – CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1993.
- CARLSON 1996 – CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London–New York: Routledge, 1996.
- CARLSON 2001 – CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- CARLSON 2009 – CARLSON, Marvin. *Theatre is more Beautiful than War*. Iowa: UPI, 2009.
- CENNER 1982 – CENNER Mihály. *Egy élet dallama: Kálmán Imre emlékezete*. Siófok: Siófoki Városi Tanács, 1982.
- CLARK 2000 – CLARK, Katerina. *The Soviet Novel: History of Ritual*, 3rd. ed. Bloomington–Indianapolis: IUP, 2000.
- COPEAU 1913 – COPEAU, Jacques. „Un essai de rénovation dramatique: Le théâtre du Vieux-Colombier”. *La Nouvelle Revue Française* 5, 57. sz. (1913): 337–353.
- COPEAU 1941 – COPEAU, Jacques. *Le Théâtre populaire*, coll. « Bibliothèque du peuple », Paris: Presses Universitaires de France, 1941.
- COPEAU 1961 – COPEAU, Jacques. *A színház megújulása*. Fordította SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- COULETEL 2008 – COULETEL, Nathalie. *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*. Montpellier: L’Entretemps, 2008.
- CZIGÁNY 1967 – *Munkás Ének, 1919–1945*. Szerkesztette CZIGÁNY Gyula. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- CZÍMER 1992 – CZÍMER József. *Közjáték*. Budapest: Pátria, 1992.
- CZÍMER 1996 – CZÍMER József. *Átszállás ugyanarra a vonatra*. Budapest: Printself Kiadó, 1996.
- CSÁKY 1999 – CSÁKY Móric. *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Fordította OROSZ Magdolna, PÁL Károly és ZALÁN Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- CSAPLÁR 1982 – CSAPLÁR Ferenc [közreadó]. „Hont Ferenc naplójából”. *Tiszatáj* 36, 4. sz. (1982): 117–126.
- CSAPÓ 1954 – CSAPÓ György. „Még egyszer a Két szerelemről”. *Irodalmi Újság*, 1954. okt. 9., 4.
- CSEH 2011 – CSEH Katalin. „A teátrális demokrácia útjai: A színház szerepe az 1956-os forradalomban”. *Színház* 44, 8. sz. (2011): 20–29.  
<http://szinhaz.net/2011/08/29/cseh-katalin-a-teatralis-demokracia-utjai/>.
- CSEHOV 1920 – CSEHOV. *Vanja bácsi: Jelenetek a falusi életből négy felvonásban*. Fordította JÓB Dániel. Budapest: Athenaeum, 1920.
- CSEHOV 1928 – CSEHOV Antal. „Három nővér: Színmű négy felvonásban”. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső. *Színházi Élet* 18, 35. sz. (1928): 137–164.

- CSEHOV 1950 – CSEHOV, Anton. *Drámai művei*. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső, HONTI Rezső, GÁBOR Andor, SÍK Endre, TÓTH Árpád és HÁY Gyula. Budapest: Franklin, 1950.
- CSEHOV 1978 – CSEHOV, Anton. *Drámák*. Fordította ELBERT János, SÍK Endre, MAKAI Imre, KOSZTOLÁNYI Dezső és TÓTH Árpád. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978.
- CSEKASZOV 1951 – CSEKASZOV, Nyikolaj. *Egy szovjet színész feljegyzései*. [A fordító nevének feltüntetése nélkül.] Budapest: Művelt Nép, 1951.
- CSEKASSZKIJ 2012 – CSEKASSZKIJ, Szergej. „Sztanyiszlavszkij és a jóga”. Fordította KOLTAI M. Gábor. *Színház* 45, 11. sz. (2012): 17–24.
- (CSIK) 1970 – (CSIK). „A luzitán szörny”. *Film Színház Muzsika*, 1970. szept. 5., 4.
- CSISZÁR 1956 – CSISZÁR Mirella [közreadó]. „»És most tények, tények kellene«: Hont Ferenc: Napló, 1956.”. In *Színház és politika*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 169–224. Budapest: OSzMI, 2007.
- CSIZNER 1989 – CSIZNER Ildikó. „Csönd-duett”. *Új Tükör*, 1989. ápr. 23., 29.
- CSOBÁDI 1954 – CSOBÁDI Péter. „Csárdáskirálynő”. *Népszava*, 1954. dec. 16., 4.
- CSONTOS 1999 – CSONTOS Erika. „Másféle metronóm: Fiókban maradt beszélgetés Gaál Erzsivel”. *Critikai Lapok* 8, 7–8. sz. (1999): 2.
- CSURKA 1971 – CSURKA István. „Hajmeresztő hasra esés”. *Film Színház Muzsika*, 1971. máj. 8., 7.
- CSURKA 1980 – CSURKA István. *Házmestersírató*. 2 köt. Budapest: Magvető Kiadó, 1980.
- CSURKA 1992 – CSURKA István. *Néhány gondolat a rendszerváltozás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán*. Budapest: Magyar Fórum Kft, 1992.
- DANCS 1990 – *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*. Szerkesztette DANCS Istvánné. Budapest: OSzMI, 1990.
- DARVAS 1954 – DARVAS József. „A való élet és a színház: Részlet Darvas József népművelési miniszter beszédéből a Magyar Dráma Hetén”. *Színház és Mozi*, 1954. júl. 2., 3.
- DARVAS 2001 – DARVAS Iván. *Lábjegyzetek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001.
- DAVIES 2009 – DAVIES, Christie. „Post-socialist, socialist and never-socialist jokes and humour: Continuities and contrasts.” In *Permitted Laughter*, edited by A. KRIKMANN and L. LAINESTE, 17–38. Tartu: ELM Scholarly Press, 2009.
- DAVIES 2014 – DAVIES, Christie. „Political ridicule and humour under socialism”. *European Journal of Humour Research* 2, 3. sz. (2014): 1–27.
- [www.europeanjournalofhumour.org](http://www.europeanjournalofhumour.org).  
<http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2014.2.3.davies>.
- DEMETER 1957 – DEMETER Imre. „Bertold Brecht felfedezése a Katona József színházban”. *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 2.
- DEMETER 1960 – DEMETER Imre. „Ványa bácsi: Csehov színműve a Katona József Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1960. márc. 4., 10–12.

- DEMETER 1960b – DEMETER Imre. „Az ügynök halála”. *Kortárs* 4, 1. sz. (1960): 131–134.
- DEMETER 1971 – DEMETER Imre. *Köszönöm a tüzet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1971.
- DÉNES 1950 – DÉNES Tibor. „Színpadkép és realizmus”. *Szabad Művészet* 4, 1–2. sz. (1950): 50–54.
- DÉNES 1951 – DÉNES Tibor. „Színpadművészetünk határkövénel: Három Kossuth-díjas színpadművész”. *Szabad Művészet* 5, 5. sz. (1951): 205–209.
- DÉNES 2016 – DÉNES József. *Szökésben*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2016.
- DERRIDA 2007 – DERRIDA, Jacques. „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”. Fordította FARKAS Anikó, IVACS Ágnes et alii. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.
- DERRIDA 2007 – DERRIDA, Jacques. „A megfűjt beszéd”. Fordította SIMON Vanda. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 3–23.
- DERRIDA 2017 – DERRIDA, Jacques. *Psyché – A más föltalálása*. Fordította KICSÁK Lóránt. Kéziratban.
- DERSI 1959 – DERSI Tamás. „Az ügynök halála: Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Esti Hírlap*, 1959. nov. 26., 2.
- DERSI 1965 – DERSI Tamás. „Derűs, romlatlan Polly: Színibírálat helyett vita”. *Esti Hírlap*, 1965. nov. 13., 4.
- DÉRY 1956 – DÉRY Tibor. *Útkaparó*. Budapest: Magvető Kiadó, 1956.
- DÉVÉNYI 1984 – DÉVÉNYI Róbert. *Láttuk-hallottuk*. Petőfi Rádió, 1984. május 7. 10.45. Leirat: PIM–OSzMI archívum.
- DOBRENKO 1997 – DOBRENKO, Evgeny. *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Context of the Reception of Soviet Literature*. Translated by Jesse M. SAVAFF. Stanford: SUP, 1997.
- DONNELLAN 2005 – DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Herne, 2005.
- EGRI 1990 – EGRI István. A „fordulat éve”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 15–18.
- ELEK 1965 – ELEK János. „Koldusopera”. *Pest Megyei Hírlap*, 1965. nov. 4., 4.
- EWEN 1962 – EWEN, David. *The Book of European Light Opera*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- ÉZSIÁS 1977 – ÉZSIÁS Erzsébet. „Fejjel lefelé: A Kulcskeresők próbája a Nemzetiben”. *Esti Hírlap*, 1977. jan. 4., 2.
- ÉZSIÁS 1988 – ÉZSIÁS Erzsébet. *Básti Lajos*. Budapest: Múzsák, 1988.
- F. I. 1975 – F. I. „Egykori riport a Duda Gyuri premierjéről”. *Magyar Nemzet*, 1975. ápr. 30., 9.
- FARAGÓ 2006 – FARAGÓ Béla. „Füllel megfejteni: Beszélgetés Kurt Weill zenéjéről”. *Hajónapló* 11, 2. Sz. (2006): 11–17.
- FARKAS 1954 – FARKAS Imre. „Csárdáskirálynő: Emlékezés és kritika”. *Magyar Nemzet*, 1954. nov. 21., 7.

- FAZEKAS 1982 – (FAZEKAS). „»Túlélő komédia«: *Döglött aknák*”. *Esti Hírlap*, 1982. jan. 15., 2.
- FEDÁK 2009 – FEDÁK Sári. „*Te csak most aludjál, Liliom...*”: *Fedák Sári emlékiratai*. Budapest: Magyar Ház, 2009.
- FEHÉR 1969 – FEHÉR Ferenc. „Még egyszer Brecht és Lukács viszonyáról – legendák nélkül”. *Új Írás* 9, 7. sz. (1969): 89–98.
- FELSENSTEIN 1966 – Walter FELSENSTEIN. *Az új zenés színház*. Szerkesztette SZÁNTÓ Judit. Fordította BÁRD Oszkárné. Budapest: Színházstudományi Intézet, 1966.
- FENCSEK 1966 – FENCSEK Flóra. „Szörnyeteg-e a Szörnyeteg?” *Esti Hírlap*, 1966. szept. 5., 2.
- FENYŐ 2006 – FENYŐ Ervin. „Ádám Ottóról”. *Színház* 39, 1. sz. (2006): 37–43.
- FISCHER-LICHTE 1999 – Erika FISCHER-LICHTE. „A színház mit kulturális modell (Kiss Gabriella ford.). *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 67–80.
- FISCHER-LICHTE 2008 – FISCHER-LICHTE, Erika. „Reality and Fiction in Contemporary Theatre”. *Theatre Research International* 33, 1. sz. (2008): 84–96.
- FISCHER-LICHTE 2009 – FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FODOR 2002 – FODOR Géza. *A Mozart-opera világképe*. Budapest: Typotex Kiadó, 2002.
- FÓNAGY–J. SOLTÉSZ 1954 – FÓNAGY Iván és J. SOLTÉSZ Katalin. *A mozgalmi nyelvről*. Budapest: Művelt Nép, 1954.
- FORGÁCH 1994 – FORGÁCH András. „Ki beszél?”. *Színház* 27, 5. sz. (1994): 45–48.
- FORGÁCH–NÁRAY–TUCSNI 2011 – *Ruszt József: Kecskemét – Gábor Miklós – Nádasdy Kálmán, 1972–1981*. Szerkesztette FORGÁCH András, NÁRAY István és TUCSNI András. Budapest: Pannónia Kiadó, 2011.
- FOUCAULT 1999 – FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, 147–155. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- FOUCAULT 2004 – FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France*. Paris: Gallimard, 2004.
- FÖLDÉNYI F. 2006 – FÖLDÉNYI F. László. „Mindörökké DADA!”. *Élet és Irodalom*, 2006. jan. 13., 13.
- FÖLDES 1959 – FÖLDES Anna. „Az ügynök halála”. *Nők Lapja*, 1959. nov. 26., 8.
- FÖLDES 1966 – FÖLDES Anna. „Németh László drámái három színpadon”. *Nők Lapja*, 1966. nov. 12., 22–23.
- FÖLDES 1970 – FÖLDES Anna. „Szokatlan színház”. *Nők Lapja*, 1970. okt. 10., 10–11.
- FÖLDES 1972 – FÖLDES Anna. „Színház a könyvespolcon. Az olvasó: Major Tamás”. *Nők Lapja*, 1972. aug. 12., 8–9.

- FÖLDES 1977 – FÖLDES Anna. „Még mindig nincs meg a kulcs”. *Nők Lapja*, 1977. febr. 5., 23.
- FÖLDES 1983 – FÖLDES Anna. „A játék megőrzött öröme: Beszélgetés Ádám Ottóval”. *Nők Lapja*, 1983. jún. 25., 8–9.
- FÖLDES 1986 – FÖLDES Anna. *A költő felel: Beszélgetések Illyés Gyulával*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- FÖLDES 2006 – FÖLDES Anna. *Örkény a színpadon*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2006.
- FRANK 1951 – FRANK János. „A harmadik magyar karikatúra-kiállítás”. *Szabad Művészet* 5, 11. sz. (1951): 513–515.
- FREY 2014 – FREY, Stefan. *Laughter Under Tears. Emmerich Kalman: An Operetta biography*. Translated by Alexander BUTZIGER. Culver City (CA): Operetta Foundation, 2014.
- FRIEDAN (1963) 2010 – FRIEDAN, Betty. „The Crisis in Women Identity.” In Betty FRIEDAN, *The Feminine Mystique*, 51–59. London: Penguin Books, 2010.
- G. SZABÓ 1971 – G. SZABÓ László. „Bírálnak a postás néző: Köszönjük Csurka Istvánnak”. *Postás Dolgozó* 16, 6. sz. (1971): 6.
- GAÁL 1989 – KARÁDI Zsolt. „Szakítani a hagyományossal: Gaál Erzsébet vallomása a művészetről, a magyar drámáról” [interjú]. *Kelet-Magyarország*, 1989. máj. 13., 9.
- GAÁL 1996 – GAÁL Erzsébet. „Ábécé: Gaál Erzsébet. Tollár Mónika interjúja”. *Szín-Világ* (a Nemzeti Színház Lapja), 4–5. sz. (1996): 3–4.
- GÁBOR 1952 – GÁBOR Miklós. „Az átélésről”. *Színház- és Filmművészet* 3, 2. sz. (1952): 49–60.
- GÁBOR 1995 – GÁBOR Miklós. *Egy csinos zseni*. Budapest: Magvető Kiadó, 1995.
- GÁBOR 1997 – GÁBOR Miklós. *Sánta szabadság*. Budapest: Magvető Kiadó, 1997.
- GÁBOR 2000 – GÁBOR Miklós. „Az 1976-os naplóból (I)”. *Holmi* 12, 9. sz. (2000): 1128–1150.
- GÁBOR I. 1971 – GÁBOR István. „A luzitán szörny: Dokumentumdráma a Katona József Színházban”. *Köznevelés* 27, 4. sz. 1971: 30.
- GÁCH 1949 – GÁCH Mariann. „Hölgyfutár”. *Haladás*, 1949. dec. 22., 15.
- GÁCH 1972 – GÁCH Mariann. „Év végi találkozás Ádám Ottóval”. *Film Színház Muzsika* 16, 53. sz. (1972): 17–19.
- GÁCH 1973 – GÁCH Mariann. „Két azonos kezdőbetű”. *Film, Színház, Muzsika* 17, 7. sz. (1973): 12–13.
- GAJDÓ 2004 – GAJDÓ Tamás. „(Nem) véletlenül történt: Zsidó színházművészek emlékiratai 1939 és 1943 között”. *Jelenkor* 47, 6. sz. (2004): 538–544.
- GAJDÓ 2004b – GAJDÓ Tamás. „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”. In *A modern színház születése*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, 209–247. Budapest: OSzMI, 2004.



- GAJDÓ 2005 – GAJDÓ Tamás. „A Fővárosi Operettszínház”. In *Magyar színháztörténet 1920–1949*, főszerkesztő BÉCSY Tamás és SZÉKELY György, 549–565. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.
- GAJDÓ–GERŐ–HARGITAI 2006 – GAJDÓ Tamás, GERŐ András és HARGITAI Dorottya. *A Csárdáskirálynő: Egy monarchikum története*. Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Pannonica Kiadó, 2006.
- GAJDÓ 2007 – *Színház és politika*. Szerkesztette GAJDÓ Tamás. Budapest: OSzMI, 2007.
- GAJDÓ 2011 – GAJDÓ Tamás. „Színház és diktatúra – Magyarországon”. In *Színház és diktatúra a 20. században*, szerkesztette LENGYEL György, 338–382. Budapest: Corvina Kiadó–OSZMI, 2011.
- GAJDÓ 2011b – GAJDÓ Tamás. „A Falusi színpadoktól a Nagymező utcáig”. *Paralell* 7, 22. sz. (2011): 4–13.  
[http://epa.oszk.hu/03000/03025/00022/pdf/EPA03025\\_parallel\\_2011\\_22\\_004-013.pdf](http://epa.oszk.hu/03000/03025/00022/pdf/EPA03025_parallel_2011_22_004-013.pdf).
- GAJDÓ 2012 – GAJDÓ Tamás. „A színházi élet újjászervezése 1945-ben: Várkonyi Zoltán az ötös bizottságban”. *Színház* 45, 5. sz. (2012): 16–19.
- GÁL 2005 – GÁL Róbert. *Odavagyok magáért...: Epizódok Fényes Szabolcs életéből*. Budapest: K.u.K. Kiadó, 2005.
- GÁL 2012 – GÁL Róbert. *Latyi: Valóság és legenda*. Budapest: Rózsavölgyi, 2012.
- GÁL GY. 1960 – GÁL György. „Emlékezés a népligeti Duda Gyurira”. *Magyar Nemzet*, 1961. máj. 13., 4–5.
- GÁL GY. S. 1973 – GÁL György Sándor. *Honthy Hanna: Egy diadalmas élet regénye*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- GALSAI 1969 – GALSAI Pongrác. „15 kérdés Gáspár Margithoz”. *Nők Lapja*, 1969. jún. 21., 22–23.
- GALSAI 1971 – GALSAI Pongrác. „Csortos Gyula”. *Nők Lapja*, 1971. jún. 10., 23.
- GALSAI 1973 – GALSAI Pongrác. „Vízió a valóságról”. *Élet és Irodalom*, 1973. márc. 31., 12.
- GARAMI 1959 – GARAMI László. „Az ügynök halála”. *Pestmegyei Hírlap*, 1959. nov. 29., 5.
- GÁSPÁR 1949 – GÁSPÁR Margit. *Az operett*. Budapest: Népszava, 1949.
- GÁSPÁR 1952 – GÁSPÁR Margit. „Még egyszer az operetről”. *Színház- és Filmművészet* 3, 5. Sz. (1952): 213–215.
- GÁSPÁR 1954 – G. M. [GÁSPÁR Margit]. „Állami Áruházból főhercegi palota”. *Színház és Mozi* 7, 43. sz. (1954): 13.
- GÁSPÁR 1963 – GÁSPÁR Margit. *A műzsák neveletlen gyermeke: A könnyűzenés műfaj története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1963.
- GÁSPÁR 1985 – GÁSPÁR Margit. *Láthatatlan királyság*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- GÁSPÁR 1985b – GÁSPÁR Margit. „Az első találkozás”. *Magyar Nemzet*, 1985. júl. 27., 10.

- GÁSPÁR 1989 – GÁSPÁR Margit. *Színpad és vérpad*. Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1989.
- GÁSPÁR 1999 – VENCZEL SÁNDOR. „Virágkor tövisekkel: Beszélgetés Gáspár Margittal”. I. rész: *Színház* 32, 8. sz. (1999): 16–22; II. rész: *Színház* 32, 9. sz. (1999): 36–42; III. rész: *Színház* 32, 10. sz. (1999): 46–48.
- GELENCSÉR 2013 – GELENCSÉR Gábor. „Különös ismertetőjelek: A Várkonyi-féle (munkás)mozgalom”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 23–35. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- GELLÉRT 1950 – GELLÉRT Endre. „Gellért Endre elmondja: Mire tanít a szovjet színház”. *Színház és Mozi* 3, 17. sz. (1950): 24–25.
- GELLÉRT 1950b – GELLÉRT Endre. „Művészeink a szocialista realizmus útján (1950)”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, 36–51. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GELLÉRT 1981 – GELLÉRT Endre. *Helyünk a deszkákon*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GELLÉRT 1981b – GELLÉRT Endre. „Színházaink merészebb művészi munkájáról”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, 167–170. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GERVAI 1978 – *A mai magyar dráma egy évad tükrében (Beszélgetések és interjúk az 1972–73-as évad új magyar bemutatóiról és a mai magyar drámáról)*. Szerkesztette GERVAI András. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978.
- GESZTI 1970 – GESZTI Pál. „Vádlott a szörny”. *Néphadsereg*, 1970. okt. 31., 13.
- GITOVICS 1954 – *Gorkij és Csehov: Levelek, cikkek, nyilatkozatok*. Szerkesztette N. J. GITOVICS. Fordította GELLÉRT György. Budapest: Művelt Nép, 1954.
- GOBBI 1984 – GOBBI Hilda. *Közben*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.
- GOMBROWICZ 1998 – GOMBROWICZ, Witold. „Magyarázat (1966)”. In Witold GOMBROWICZ, *Drámák*, 231–236. Fordította EÖRSI István és PÁLYI András. Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1998.
- GÖRGEY 1965 – GÖRGEY Gábor. „Koldusopera: Brecht a Madách Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1965. okt. 24., 10.
- GREENBERG 1978 – GREENBERG, Clement. „Avantgarde és giccs”. In *Művészetszociológia*, szerkesztette és fordította JÓZSA Péter, 93–104. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978.
- GREENBERG 1997 – GREENBERG, Clement. „Avantgarde et kitsch”. In *Art en théorie, 1900–1990*, édité par Charles HARRISON et Paul WOOD, 590–601. Paris: Hazan, 1997.
- GROYS 1997 – GROYS, Boris. „Posztszovjet posztmodern”. Fordította SEBŐK Zoltán. *Magyar Lettre Internationale* 7, 26. sz. (1997): 28–31.
- GROYS 2010 – GROYS, Boris. *History Becomes Form*. Cambridge–Massachusetts: MIT Press, 2010.
- GROYS 2012 – GROYS, Boris. *Introduction to Antiphilosophy*. Translated by David FERNBACH. London: Verso, 2012.

- GROYS 2016 – GROYS, Boris. *Towards New realism*. Hozzáférés: 2019.10.10.  
<http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>.
- GYÁRFÁS 1951 – GYÁRFÁS Miklós. „A polgármester”. *Színház és Filmművészet* 2, 10. sz. (1951): 334–336.
- GYARMATI 2014 – Radnóti Miklósné GYARMATI Fanni. *Napló 1935–1946*. 2 köt. Budapest: Jaffa Kiadó, 2014.
- GYARMATI Gy. 2010 – GYARMATI György. „A rendszerré szervezett irracionális évei. 1951–1953.” In GYARMATI György, *Demokráciából a diktatúrába*, 58–72. Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.
- GYARMATI Gy. 2011 – GYARMATI György. *A Rákosi-korszak: Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011.
- GYERGYAI 1968 – GYERGYAI Albert. *A Nyugat árnyékában: Tanulmányok – Arcképek és emlékezések – Kritikák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968.
- GYÖRFFY 1994 – GYÖRFFY Miklós. „A fordítók Brechtje”. *Színház* 27, 4. sz. (1994): 39–42.
- GYÖRGY 1990 – GYÖRGY Péter. „Öntudat és lázálom: A Munkás a magyar filmen”. *Filmvilág* 33, 6. sz. (1990): 11–15.
- GYÖRGY 2013 – GYÖRGY Péter. „Várkonyi Zoltán: finom avantgarde, ideológiai konstrukciók”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 18–22. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- GYÖRGY 2013b – GYÖRGY Péter. „A szocialista romantika és szürnaturalizmus: Fejes Endre”. *Élet és Irodalom*, 2013. szept. 13., 8.
- GYÖRGY 2014 – GYÖRGY Péter. *A hatalom képzelete*. Budapest: Magvető Kiadó, 2014.
- GYÖRGY 2019 – GYÖRGY Péter. „Látszatkiállítás”. *Élet és Irodalom*, 2019. szept. 27., 22.
- GYÖRGY–PATAKI 2000 – GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor. „A láthatatlan symposium”. *Országépítő* 11, 4. sz. (2000): 1–20.
- GYURKÓ 1970 – GYURKÓ László. „A szörny csodája”. *Népszabadság*, 1970. okt. 4., 8.
- H.R.G. 1977 – H.R.G. „*Kulcskeresők*: Örkény István komédiája a nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1977. jan. 15., 6.
- HALÁSZ 1991 – HALÁSZ Péter. „Két séta gőzfürdő után”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 4–13.
- HALBWACHS 2018 – HALBWACHS, Maurice. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantis Kiadó, 2018.
- HÁMOS 1952 – HÁMOS György. *Harcok és harcosok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1952.

- HANÁK 1997 – HANÁK Péter. „A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye”. *Budapesti Negyed* 5, 2–3. sz. (1997): 9–30.
- HARANGOZÓ 1971 – HARANGOZÓ Márta. „Döglött aknák: Siker a Katona József Színházban”. *Esti Hírlap*, 1971. máj. 8., 2.
- HARSÁNYI 2015 – HARSÁNYI László. „És (nem lehet) színész benne...: A Színművészeti és Filmművészeti Kamara szerepe a jogfosztó törvények végrehajtásában”. I. rész: *Critikai Lapok* 24, 13. sz. (2015): 18–22; II. rész: *Critikai Lapok* 25, 5–6. sz. (2016): 7–10; III. rész: *Critikai Lapok* 25, 11–12. sz. (2016): 7–14.
- HAVASRÉTI 2006 – HAVASRÉTI József. *Alternatív regiszterek*. Budapest: Typotex Kiadó, 2006.
- HÁY 1945 – HÁY Gyula. „Ócskaság, unalom – és ami még annál is rosszabb”. *Szabad Nép*, 1945. jún. 10., 7.
- HÁY 1947 – HÁY Gyula. *Emberi szó a színpadon*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1947.
- HÁY 1990 – HÁY Gyula. *Született 1900-ban*. Fordította MAJOROS Éva. Budapest: Interart, 1990.
- HÁY MAJOROS 2000 – HÁY MAJOROS Éva. *A barikád mindkét oldalán*. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- HEGEDÜS 1976 – HEGEDÜS Géza. *A magyar irodalom arcképcsarnoka*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 1976.
- HELTAI 1997 – HELTAI Gyöngyi. *Szocialista sematizmus*. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997.
- HELTAI 2002 – HELTAI Gyöngyi. „Egy anekdota margójára”. *Napút* 4, 2. sz. (2002): 7–35.
- HELTAI 2003a – HELTAI Gyöngyi. „A »vendégjáték rítus« kockázatai: A Csárdáskirálynő Romániában 1958-ban”, *Korall* 4, (2003): 125–143.
- HELTAI 2003b – HELTAI Gyöngyi. „Latyi a Nemzeti előtt: A Latabár Kálmán-féle »öncélú« játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése”. *Napút* 5, 2. sz. (2003): 51–69.
- HELTAI 2004 – HELTAI Gyöngyi. „Fedák Sári mint »emlékezeti hely«: A bulvárszínházi kulturális örökség átértékelése”. *Korall* 17 (2004): 167–192.
- HELTAI 2004 – HELTAI Gyöngyi. „Operett-diplomácia: A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján”. *Aetas* 19, 3–4. sz. (2004): 87–118.
- HELTAI 2005 – HELTAI Gyöngyi. „Operett-barátság: Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben”. *Regio* 16, 1. sz. (2005): 71–96.
- HELTAI 2005 – HELTAI Gyöngyi. „Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista realista operett interkulturális modellje”. *Világosság* 46, 7–8. sz. (2005): 81–118.
- HELTAI 2008 – HELTAI Gyöngyi. „Az operett eredetmítoszai és a politika (1949–1956): »Kitalált tradíció« működésben”. In *Atelier-iskola: tanulmányok Granasztói György tiszteletére*, szerkesztette CZOCH Gábor et alii, 343–371. Budapest: Atelier, 2008.

- HELTAI 2011 – HELTAI Gyöngyi. *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest: Collection Atelier Könyvtár, 2011.
- HELTAI 2012 – HELTAI Gyöngyi. *Az operett metamorfózisai*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2012.
- HELTAI 2013 – HELTAI Gyöngyi. „A »nevelő szórakoztatás« válsága 1954-ben: A bányász-operett és a Fővárosi Víg Színház bukása”. *Korall* 14, 51. sz. (2013): 131–160.
- HERMANN 1952 – HERMANN István. „Madách: *Az ember tragédiája*”. *Irodalomtörténet* 40, 3–4. sz. (1952): 335–352.
- HERMANN 1957 – HERMANN István. „Gellért: *Jó embert keresünk*”. *Élet és Irodalom* 1, 3. sz. (1957): 3.
- HERMANN 1966 – HERMANN István. *A modern színpad*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- HERMANN 1970 – HERMANN István. „Küzdelem az emlékekkel: A IV. Henrik a Vígszínházban”. *Színház* 3, 12. sz. (1970): 8–10.
- HERMANN 1971 – HERMANN István. „Az évad tanulságai a drámák tükrében”. *Színház* 4, 7. sz. (1971): 1–8.
- HEVESI (1910) 1964 – HEVESI Sándor. „Sok hűhó semmiért” (1910). In HEVESI Sándor, *Amit Shakespeare álmodott*, 86–100. Budapest: Magvető Kiadó, 1964.
- HEVESI 1919 – HEVESI Sándor. *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*. Budapest: Táltos, 1919.
- HEVESI 1964 – HEVESI Sándor. *Amit Shakespeare álmodott*. Budapest: Magvető Kiadó, 1964.
- HEVESI 1965 – HEVESI Sándor. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- HIRSCH 2004 – HIRSCH Tibor. „Munkás, hámozva: Álombrigád, az utolsó magyar termelési film”. *Metropolis* 8, 4. sz. (2004): 32–41.
- HIRST 1993 – HIRST, David L. *Giorgio Strehler*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HITES 2016 – HITES Sándor. „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről”. *Irodalomtörténet* 97, 3. sz. (2016): 263–299.
- HOBBSAWM 1998 – HOBBSAWM, Eric. *A szélsőségek kora*. Fordította BARÁTH Katalin. Budapest: Pannónia Kiadó, 1998.
- HOBBSAWN 1959 – HOBBSAWN, Eric. *Primitive Rebels*. Manchester: MUP, 1959.
- HOBBSAWN 1987 – HOBBSAWN, Eric. „Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914”. Fordította HOFER Tamás. In *Hagyomány és hagyományalkotás*, szerkesztette HOFER Tamás és NIEDERMÜLLER Péter, 127–197. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987.
- HONT 1937 – HONT Ferenc. „Mit akar a Független Színpad?”. *Független Színpad* 1, 1. sz. (1937): 2.

- HONT 1940 – HONT Ferenc. *Az eltűnt magyar színjáték: Hivatásos színjátszásunk a honfoglalástól a mohácsi vészig*. Budapest: Officina Kiadó, 1940.
- HONT 1942 – HONT Ferenc. „Hont Ferenc nyilatkozata a Duda Gyuri-ügyben”. *Ujság*, 1942. aug. 14., 8.
- HONT (1934) 1960 – HONT Ferenc. „Színház és munkásosztály (1934)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 7–37. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1936a) 1960 – HONT Ferenc. „A színészi képzelet fejlesztése (1936). In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 56–70. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1936b) 1960 – HONT Ferenc. „A színészi képzelet fejlesztése (1936)”. In HONT Ferenc, *A cselekvés művészete*, 253–265. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- HONT (1951) 1960 – HONT Ferenc. „A magyar dráma hetéről (1951)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 168–184. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1951) 1960 – HONT Ferenc. „Sztanyiszlavszkij magyarul (1951)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 135–142. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1958) 1960 – HONT Ferenc. „A szocialista színházért. A hazug mulattatásról (1958)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 203–232. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1942) 1972 – HONT Ferenc. „Költészet a dobogón (1942)”. In HONT Ferenc, *A cselekvés művészete*, 30–64. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- HONT (1972) 1986 – HONT Ferenc. „Előszó (1972)”. In *A színház világtörténete I.*, főszerkesztő HONT Ferenc, 11–13. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- HONTHY 1953 – HONTHY Hanna. „Az operetről”. *Színház- és Filmművészet* 4, 1. sz. (1953): 59.
- HORVÁTH 1978 – HORVÁTH Teri. *Sári-gyöp*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- HSIA 1983 – HSIA, Adrian. „Bertolt Brecht in China and His Impact on Chinese Drama: A Preliminary Examination”. *Comparative Literature Studies* 20, 2. sz. (1983): 231–245.
- HUBAY 1952 – HUBAY Miklós. „Gogol színháza – a színészek iskolája”. *Magyar Nemzet*, 1952. márc. 1., 2.
- HUBAY 1952b – HUBAY Miklós. „Ványa bácsi”. *Színház- és Filmművészet* 3, 5. sz. (1952): 200–204.
- I. F. 1975 – I. F. „Egykori riport a Duda Gyuri premierjéről”. *Magyar Nemzet*, 1975. ápr. 30., 9.
- ILLÉS 1966 – ILLÉS Jenő. „Egy sorsszerű pálya”. *Film Színház Muzsika* 10, 42. sz. (1966): 24–25.
- ILLÉS 1968 – *Színészarcok a közelmúltból – Kornis György illusztrációival*. Szerkesztette ILLÉS Jenő. Budapest: Gondolat Kiadó, 1968.

- ILLYÉS 1987 – ILLYÉS Gyula. *Naplójegyzetek 1946–1960*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- IMRE–RING 2010 – *Szigorúan bizalmas: Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*. Szerkesztette IMRE Zoltán és RING Orsolya. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.
- IMRE–RING 2018 – *Szigorúan titkos: Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez. 1970–1982*. Szerkesztette IMRE Zoltán és RING Orsolya. Budapest: PIM–OSzMI, 2018.
- INNES 2000 – *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. Edited by Christopher INNES. London–New York: Routledge, 2000.
- ÍRÓSZÖVETSÉG 1951 – *A Magyar Írók Első Kongresszusa, 1951 április 27–30*. Szerkesztette az ÍRÓSZÖVETSÉG szerkesztőbizottsága. Budapest: Művelt Nép, 1951.
- JAHN 1985 – JAHN Ágnes [közreadó]. „»Magánügyek« [Hont naplórészletek]” *Kritika* 14. 10. sz. (1985): 5–6.
- JÁKFAI 1996 – JÁKFAI Magdolna. „Képzelt riport egy képzelt színdarabról”. *Színház* 29, 3. sz. (1996): 26–30.
- JÁKFAI 2005 – JÁKFAI Magdolna. „Kettős beszéd – egyenes értés”. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerkesztette KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108. Budapest: L’Harmattan Kiadó–József Attila Kör, 2005.
- JÁKFAI 2006 – JÁKFAI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- JÁKFAI 2011 – JÁKFAI Magdolna. *A félrenézés esetei*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2011.
- JÁKFAI 2011b – *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Szerkesztette JÁKFAI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- JÁKFAI 2012 – JÁKFAI Magdolna. „Eredeti másolat”, *Revizor-online*, 2012.01.26., hozzáférés: 2019.10.10.  
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3827/csardaskiralyo-vorosmarty-szinhaz-szekes-fehervar/>.
- JÁKFAI 2013 – *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Szerkesztette JÁKFAI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- JÁKFAI 2013b – *Színészképzés, neoavantgárd hagyomány*. Szerkesztette JÁKFAI Magdolna. Budapest: SZFE–Balassi Kiadó, 2013.
- JÁKFAI–NÁYAI–SIPOS 2016 – *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*. Szerkesztette JÁKFAI Magdolna, NÁYAI István és SIPOS Balázs. Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016.
- JAMES 1973 – JAMES, Vaughan C. *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London: Macmillan, 1973.
- JELES 1997 – JELES András. „Beszélgetés Jeles Andrásal [öninterjú]”. *Beszélő* 2 (3. folyam), 7. sz. (1997): 95–99.

- JELES 2006 – JELES András. „Levél Fenyő Ervinnek”. *Színház* 39, 3. sz. (2006): 34–35.
- JÓB 1954 – JÓB Dániel. „A »Három nővér« első magyar nyelvű előadása”. *Színház- és Filmművészet* 5, 6. sz. (1954): 279–282.
- JOUVET 1943 – JOUVET, Louis. *Egy komédiás feljegyzései*. Fordította VÁRKONYI Zoltán. Budapest: Bibliotheca, 1943.
- K. HORVÁTH 2009 – K. HORVÁTH Zsolt. „Szubkultúrák forrásvidékén”. *Fordulat* 2, 7. sz. (2009): 46–64.
- KÁLLAI 1980 – KÁLLAI Gyula. *Életem törvénye I–II*. Budapest: Magvető Kiadó, 1980.
- KÁLLAI 1989 – KÁLLAI Katalin. „Nyíregyháza – kétszer: Országos színházi találkozó”. *Esti Hírlap*, 1989. máj. 15., 2.
- KALMÁR 2004 – KALMÁR Melinda. „Az optimalizálás kísérlete: Reformmodell a kultúrában 1965–1973”. In *Hatvanas évek Magyarországon*, szerkesztette RAINER M. János, 161–198. Budapest: 1956-os Intézet, 2004.
- KALMÁR 2014 – KALMÁR Melinda. *Történelmi galaxisok vonzásában: Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Budapest: Osiris Kiadó, 2014.
- KAPPANYOS 2015 – KAPPANYOS András. *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- KARÁDI 1989 – KARÁDI Zsolt. „Mintha lenne mintha. Nádas Péter: *Temetés*”. *Kelet-Magyarország*, 1989. márc. 18., 9.
- KARINTHY 1960 – KARINTHY Ferenc. „Ványa bácsi. A Katona József Színház felújítása a Csehov évfordulóra”. *Magyar Nemzet*, 1960. febr. 28., 9.
- KÁRPÁTI 1942 – *Petőfi útján*. Szerkesztette KÁRPÁTI Aurél. Budapest: Magyar Történelmi Emlékbizottság, 1942.
- KASSÁK 1916 – KASSÁK Lajos. „Szintetikus irodalom (részlet a Galilei körben december 3-án tartott előadásomból)”. *Ma* 1, 2. sz. (1916): 18–21.
- KASSÁK 1945 – KASSÁK Lajos. „Az eltűnt idő nyomában”. *Népszava*, 1945. júl. 15., 6.
- KECSKEMÉTI 1976 – (kecskeméti). „A színház még ma is ünnep: A hónap interjúja Örkény Istvánnal”. *Néző* [évf. n.], 12. sz. (1976): 3.
- KÉKESI KUN 1999 – KÉKESI KUN Árpád. „Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája”. *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 29–35.
- KÉKESI KUN 2007 – KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KÉKESI KUN 2014 – KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 15, 1. sz. (2014): 28–32.
- KÉKESI KUN [philther–Lenin] – KÉKESI KUN Árpád. *Marton Endre: Fejezetek Leninről, 1970*. Hozzáférés: 2019.11.20.  
<http://www.philther.hu/link/play/fejezetek-leninrol/section/>.



- KÉKESI KUN [philther–Marton] – KÉKESI KUN Árpád. *Marton Endre: Lear király, 1964*. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/lear-kiraly/>.
- KELEMEN [philther–Békés] – KELEMEN Kristóf. *Békés András: Közönséggyalázó, 1970*. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/bekes-andras-kozonseggyalazas-1970/section/>.
- KELLÉR (1954) 1957 – KELLÉR Dezső. „Melyik színház, hol van? (1954)”. In KELLÉR Dezső, *Kedves közönség: Válogatott konferanszok*, 128–130. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957.
- KELLÉR 1971 – KELLÉR Dezső. *Kortársak és sorstársak*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- KELLÉR 1976 – KELLÉR Dezső. *Leltár: Naplóból (1974–1975)*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.
- KENDE 1951 – KENDE István. „A Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciája után”. *Társadalmi Szemle* 6, 10–11. sz. (1951): 824–827.
- KERÉNYI 1987 – *A Nemzeti Színház 150 éve*. Szerkesztette KERÉNYI Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- KERESZTÚRI 1988 – KERESZTÚRI József. *A Hont*. Budapest: Szakdolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1988.
- KERESZTURY 1965 – KERESZTURY Dezső. „...ahogy a csillag megy az égen...”. *Film Színház Muzsika* 9, 30. sz. (1965): 24–25.
- KERTÉSZ 2002 – SZILÁGYI Ákos. „2000-beszélgetés Kertész Imrével”. *2000* 14, 11. sz. (2002): 5–11.
- KERTÉSZ M. 1985 – KERTÉSZ Márta. „Adalékok a Thália Társaság történetéhez”. *Színházstudományi Szemle* 17, 2. sz. (1985): 5–54.
- KERTÉSZ P. 2007 – KERTÉSZ Péter. *A Komlós*. Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2007.
- KÉRY 1965 – KÉRY László. „Brecht – és akik forrón szeretik”. *Élet és Irodalom*, 1965. okt. 30., 9.
- KIRÁLY 1972 – KIRÁLY István. *Ady Endre*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- KISS 2011 – KISS Gabriella. *A magyar színházi hagyomány nevető arca*. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- KISS 2014 – KISS Gabriella. „Az Állami Áruház-paradigma: Gondolatok a cenzúra esztétikájáról és az operettjátszás hazai tradíciójának politikusságáról”. *Alföld* 65, 12. sz. (2014): 81–98.
- KISS 2014b – KISS Gabriella. „A hiány tradícióképző ereje: a Philther-projekt Brecht-olvasata”. In *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter és NEICHL Nóra, 167–178. Pécs: Kronosz, 2014.
- KISS [philther–Ascher] – KISS Gabriella. *Ascher Tamás: Állami áruház, 1976*. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/allami-aruhaz/section/>.

- KISS [philther–Gellért] – KISS Gabriella. *Gellért Endre: Jó embert keresünk, 1957.* Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/jo-embert-keresunk/section/1/>.
- KISS [philther–Katona] – KISS Gabriella. *Katona József Színház: Notóriusok, 2007–2013.* Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/notoriusok/>.
- KISS [philther–Ljubimov] – KISS Gabriella (et alii). *Ljubimov: Háromgarasos opera, 1981.* Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/haromgarasos-opera/section/>.
- KLEMPERER 1984 – Victor KLEMPERER. *A Harmadik Birodalom nyelve.* Fordította LUKÁTS János. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984.
- KNOLL 2002 – *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet.* Szerkesztette Hans KNOLL. Fordította MATITS Ferenc. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.
- KOCSIS 1982 – KOCSIS Rózsa. *Minőségeszmény Németh László szépírói műveiben.* Budapest: Magvető Kiadó, 1982.
- KOCSIS L. 1987 – KOCSIS L. Mihály. *Van itt valaki.* Budapest: Minerva Kiadó, 1987.
- KODAJ 2001 – KODAJ Dániel. „... és nem is kell hozzá zene: Megismerési stratégiák az antiszemita értekezésekben és Adorno könnyűzene-kritikájában”. *Replika* 12, 43–44. sz. (2001): 231–257.
- KOLLER 1965 – KOLLER, Ann Marie. „Ibsen and the Meininger”. *Educational Theatre Journal* 17, 2. sz. (1965): 101–110.
- KOLTAI 1971 – KOLTAI Tamás. „Moór és Paál halott: Csurka István *Döglött aknák* című vígjátéka a Katona József Színházban”. *Népszabadság*, 1971. máj. 12., 7.
- KOLTAI 1973 – KOLTAI Tamás. „Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?”. *Új Írás* 13, 2. sz. (1973): 100–105.
- KOLTAI 1976 – KOLTAI Tamás. *Peter Brook.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.
- KOLTAI 1976b – KOLTAI Tamás. „Kudarcaink tragikomédiája: Örkeny kulcskeresője Szolnokon”. *Színház* 9, 2. sz. (1976): 1–5.
- KOLTAI 1978 – KOLTAI Tamás. „Ádám Ottó szép színháza”. In KOLTAI Tamás, *Színházfaggató*, 53–124. Budapest: Gondolat Kiadó, 1978.
- KOLTAI 1979 – KOLTAI Tamás. „Pisti küzdj...! Örkeny István groteszkje a Pesti Színházban”. *Színház* 12, 4. sz. (1979): 7–10.
- KOLTAI 1986 – KOLTAI Tamás. *Major Tamás: A mester monológja.* Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.
- KOLTAI 1986b – KOLTAI Tamás. „Előszó egy Major-könyvhöz”. *Színház* 19, 11. sz. (1986): 1–6.
- KOMLÓS 1959 – KOMLÓS János. „Az ügynök halála”. *Magyar Nemzet*, 1959. dec. 1., 8.

- KOMLÓS 1971 – KOMLÓS János. „Meg kell mondanom”. *Népszabadság*, 1971. máj. 30., 8. (Vasárnapi melléklet.)
- KONCZ 1967 – KONCZ L. „Németh László: *Szörnyeteg*”. *Napló*, 1967. jún. 27., 2.
- KORÓDI 1956 – KORÓDI József. „A Csárdáskirálynővel búcsúzott Moszkvától a Fővárosi Operettszínház”. *Magyar Nemzet*, 1956. jan. 25., 5.
- KOROSSY 2007 – KOROSSY Zsuzsa. „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”. In *Színház és politika: Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 45–137. Budapest: OSZMI, 2007.
- KOSZTOLÁNYI (1920) 1978 – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Szonja és Jelena” (1920). In KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I.*, 323–324. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- KOSZTOLÁNYI (1920) 1978b – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Ványa bácsi” (1920). In KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I.*, 325–327. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- KOSZTOLÁNYI 1922 – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Timár Virgil fia”. *Nyugat* 15, 19. sz. (1922): 1174.
- KOSZTOLÁNYI 1928 – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Baker: Jegyzetek a szerecsen táncosnőről”. *Pesti Hírlap*, 1928. máj. 3., 13.
- KOVÁCS 2011 – KOVÁCS Krisztina. „A színész mint megfigyelő”. In *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 21–40. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- KOVÁCS J. L. 1975 – KOVÁCS József László. „Munkásszínház Szigethalmon: Örkény István legújabb darabja a Csepel Autógyár művelődés házában”. *Pestmegyei Hírlap*, 1975. dec. 6., 4.
- KÖRMENDI 1974 – KÖRMENDI Judit. „[Négyszemközt az Ötszemközt szereplőivel] Major Tamással”. *Film Színház Muzsika*, 1974. nov. 30., 9.
- KÖVÉR 1998 – KÖVÉR György. *Losonczy Géza 1917–1957*. Budapest: 1956-os Intézet, 1998.
- KÖVES 1977 – KÖVES István. „Keressük a *Kulcskeresők* sikerének titkát”. *Pesti Műsor* 26, 1. sz. (1977): 10.
- KRISTEVA 1972 – KRISTEVA, Julia. „A szöveg strukturációjának problémái: A szöveg mint ideológéma”. Fordította THOMKA Beáta. *Új Symposion* 82. sz. (1972): 54–62.
- KROÓ 1971 – KROÓ György. *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- KULCSÁR SZABÓ 1993 – KULCSÁR SZABÓ Ernő. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1993.
- KULCSÁR SZABÓ 2001 – KULCSÁR SZABÓ Ernő. „A fragmentum néhány kérdése a nyelviség horizontváltásában”. In Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és HAJDU Péter, *Romantika: világkép, művészet, irodalom*, 31–51. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- LAHUSEN–DOBRENKO 1997 – *Socialist Realism without Shores*. Edited by Thomas LAHUSEN and Evgeny DOBRENKO. Durham–London: Duke UP, 1997.

- LÁSZLÓ 2010 – LÁSZLÓ Ferenc. „Egy jól megcsinált élet – Ádám Ottó (1928–2010)”. *Magyar Narancs* 22, 16. sz. (2010): 44.
- LÁSZLÓ 2011 – LÁSZLÓ Ferenc. „Elsüllyedt szerzők XXVIII.: Aki nem szerette Kucserát. Háty Gyula, 1900–1975.” *Magyar Narancs* (könyvmelléklet) 23, 22. sz. (2011): VIII–X.
- LÁZÁR 2014 – LÁZÁR Egon. *Visszapillantó: Színházi évtizedek*. Budapest: Corvina Kiadó, 2014.
- LE ROY LADURIE 1997 – LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Montaillou*. Fordította JÁSZAY Gabriella. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.
- LEGÁT 1996 – LEGÁT Tibor. „Legendabemutató: A Csárdáskirálynő visszatér”. *Magyar Narancs* 8, 41. sz. (1996): 26.
- LEHEL 1950 – LEHEL György. „Mai életünk az operettszínpadon”. *Új Zenei Szemle* 1, 6–7. sz. (1950): 43–47.
- LEHMANN 1999 – LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította KISS Gabriella. *Theatron* 2, 1. sz. (1999): 46–60.
- LEHMANN 2009 – LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház*. Fordította BERECS Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN 2013 – Hans-Thies LEHMANN. „A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic.” In *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, edited by Karen JÜRS-MUNBY, Jerome CARROLL and Steve GILES, 87–110. London: Bloomsbury, 2013.
- LENGYEL 2008 – LENGYEL György. *Színházi emberek*. Budapest: Corvina Kiadó, 2008.
- LENGYEL 2014 – NÁRAY István. „Emlékét nyugtalansággal gyászolom»: Beszélgetés Gellért Endréről Lengyel Györggyel”. *Színház* 47, 11. sz. (2014): 16–30.
- LENGYEL 2017 – LENGYEL György. *Kortársuk voltam*. Budapest: Corvina Kiadó–OSZMI, 2017.
- LENKEI 1954 – LENKEI Lajos. „Csárdáskirálynő: Kálmán Imre operettje a Fővárosi Operettszínházban”. *Esti Budapest*, 1954. nov. 25., 4.
- LÉTAY 1971 – LÉTAY Vera. „Lehetne tragédia is”. *Élet és Irodalom*, 1971. máj. 15., 12.
- LIENCOURT 1961 – LIENCOURT, François de. „Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques”. *Cahiers du monde russe et soviétique* 2, 3. sz. (1961): 277–298.
- LÖKÖS 1977 – LÖKÖS Zoltán. „Kulcskeresők: A Nemzeti Színház új bemutatója”. *Pest Megyei Hírlap*, 1977. jan. 12., 4.
- LUKÁCS (1911) 1978 – LUKÁCS György. *A modern dráma fejlődésének története* (1911). 2. kiadás. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.
- LUKÁCS 1951 – LUKÁCS György. „Gogoly: A revizor (A Magyar Színház bemutatója)”. *Szabad Nép*, 1951. május 29., 4.

- LUKÁCS 1958 – LUKÁCS, George. „Il a su provoquer des crises salutaires...”. *Europe*, 3, 1–2. sz. (1958): 11–14.
- LUKÁCS 1962 – LUKÁCS, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1962.
- LUKÁCS 1967 – LUKÁCS György. „Tendencia vagy pártosság”. *Helikon* 13, 2–3. sz. (1967): 203–205.
- LUKÁCS 1975 – LUKÁCS György. *A művészet és az objektív igazság*. Budapest: Magvető Kiadó, 1975.
- M. PÁSZTOR 1976 – *Búvópatakok: A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Szerkesztette M. PÁSZTOR József. Budapest: PIM–Népművelődési Propaganda Iroda, 1976.
- M.B.B. 1950 – M.B.B. „Gerolsteini nagyhercegnő: Offenbach operettje a Fővárosi Operettszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1950. jan. 18., 5.
- MAGYAR 1979 – MAGYAR Bálint. *A Vígszínház története*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- MAGYAR 1993 – MAGYAR Bálint. *Bukásra ítélt siker. (A Vígszínház három éve 1955–1958)*. Budapest: OSzMI, 1993.
- MAJOR 1948 – MAJOR Tamás. „Moszkvai naplójegyzetek”. *Szabad Nép*, 1948. nov. 14., 11.
- MAJOR 1960 – MAJOR Tamás. „Gellért Endre”. *Kortárs* 4, 4. sz. (1960): 594–595.
- MAJOR 1960b – MAJOR Tamás. „Tímár József”. *Kortárs* 4, 12. sz. (1960): 848–849.
- MAJOR 1969 – MAJOR Tamás. „Brecht időszerűsége”. *Új Írás* 9, 5. sz. (1969): 87–93.
- MAJOR 1969b – MAJOR Tamás. „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 11–38. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- MAJOR 1973 – „Major Tamás Petőfi-estje: Részletek egy rögtönzött előadásból”. *Kritika* 2, 5. sz. (1973): 16–17.
- MAJOR 1979 – MAJOR Tamás. „Forró Színpad: Major Tamás visszaemlékezései”. [Lejegyezte Illés Jenő.] *Lobogó* 21, 22. sz. (1979): 14.
- MAJOR 1980 – MAJOR Tamás. „Várkonyi Zoltánról”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 379–386. Budapest: Magyar Színházi Intézet–Népművelődési Propaganda Iroda, 1980.
- MAJOR 1983 – MAJOR Tamás. *Téli rege – a színpadon*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- MAJOR 1986 – MAJOR Tamás. „Kádár János József Attiláról”. *Kritika* 15, 2. sz. (1986): 24.
- MAJOR O. 1971 – MAJOR Ottó. „Moór és Paál metamorfózisa”. *Tükör* 8, 21. sz. (1971): 25.
- MAJOR O. 1973 – MAJOR Ottó. „Pop-fesztivál a Vígszínházban”. *Tükör* 10, 10. sz. (1973): 13.

- MÁNDY 1970 – MÁNDY Iván. *Előadók, társszerzők*. Budapest: Magvető Kiadó, 1970.
- MÁRIÁSSY 1954 – MÁRIÁSSY Judit. „Főszerepben: Hajmási Péter – Hajmási Pál”. *Béke és szabadság*, 1954. dec. 15., 19.
- MARTIN 2014 – MARTIN, Jessie Wright. *The Operettas of Emmerich Kálmán*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2014.
- MARTON 2006 – FÖLDES Anna [közreadó]. „Premier előtt, félidőben: Marton László a Pistiről”. *Critikai Lapok* 15, 3. sz. (2006): 11.
- MARTON 2013 – MARTON László. „Emlékszilánkok Várkonyi Zoltánról”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 13–17. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- MARTON F. 1986 – MARTON Frigyes. „Portré öniróniával: Major Tamással beszélget Marton Frigyes”. *Kritika* 15, 5. sz. (1986): 18–22.
- MÁTRAI-BETEGH 1953 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „Pygmalion: G. B. Shaw színműve a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1953. ápr. 2., 5.
- MÁTRAI-BETEGH 1954 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „Maklár Zoltán művészete”. *Színház és Filmművészet* 5, 4. sz. (1954): 160–162.
- MÁTRAI-BETEGH 1966 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „Szörnyeteg: Németh László drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1966. okt. 2., 11.
- MÁTRAI-BETEGH 1967 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „A bűnbeesés után”. *Magyar Nemzet*, 1967. ápr. 12., 4.
- MÁTYÁS 1973 – MÁTYÁS István. „Hét mű – nyolc előadás”. *Életünk* 11, 4. sz. (1973): 369–373.
- MCNIFF 2013 – *Art as Research*. Edited by Shaun MCNIFF. Bristol–Chicago: Intellect, 2013.
- NYEMIROVICS-DANCSENKO 1990 – NYEMIROVICS-DANCSENKO, Vlagyimir et al. „Bűvészinasok” [a Mei Lanfang szovjetunióbeli vendégjátéka alkalmából 1935. április 14-én tartott vita jegyzőkönyve]. Fordította RORGÁCH András. *Színház* 23, 1–2. sz. (1990): 34–45.
- MEISNER 1987 – MEISNER, Sanford. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage, 1987.
- MÉRAY 2000 – MÉRAY Tibor. „A Nemzeti Színház és a magyar dráma”. In MÉRAY Tibor, *A Párizsi vártán 1.*, 92–98. Marosvásárhely: Mentor, 2000.
- MÉSZÖLY 1969 – MÉSZÖLY Miklós. „Naplójegyzetek”. *Kritika* 7, 3. sz. (1969): 25–30.
- MEZEI 1982 – MEZEI Mária. *Vallomástöredékek*. Budapest: Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1982.
- MIKITA 2015 – MIKITA Gábor. „Átdíszletezések: A magyar színházak államosítása”. *A Hermann Ottó Múzeum Évkönyve* 14, 1. sz. (2015): 471–481.
- MIKLÓS 2002 – MIKLÓS Tibor. *Musical! Egy műfaj és egy szerelem története*. Budapest: Novella, 2002.

- MNOUCHKINE 2010 – MNOUCHKINE, Ariane. *A jelen művészete: Beszélgetések Fabienne Pauscaud-val*. Fordította FEHÉR Anita, KÖRÖSI Petra, MOLNÁR Zsófi és KHALED-ABDO Szaida. Budapest: Krétakör Alapítvány–Prae.hu, 2010.
- MOLIÈRE 1945 – MOLIÈRE. *Duda Gyuri*. Fordította HONT Ferenc és MAJOR Tamás. Budapest: Franklin Könyvkiadó, 1945.
- MOLNÁR 1917 – MOLNÁR Ferenc. „A kulcs”. In MOLNÁR Ferenc, *Vacsora és egyéb jelenetek*, *Az Érdekes Újság* ingyenes karácsonyi melléklete, 31–39. Budapest: Érdekes Újság Kiadó, 1917.
- MOLNÁR 1945 – MOLNÁR Miklós. „Ajánlott levél Moszkvából: Hont Ferenc és Háy Gyula levelet és kéziratot küldött Major Tamásnak”. *Szabad Szó*, 1945. ápr. 6., 4.
- MOLNÁR 2013 – MOLNÁR Piroska. „Ha máshol nem, akkor a garázsomban csinálunk színházat!” *Katona Blog*, 2013. márc. 6. Hozzáférés: 2019. 10. 10.  
[https://katona.blog.hu/2013/03/06/\\_ha\\_mashol\\_nem\\_akkor\\_a\\_garazsomban\\_csinalunk\\_szinhazat](https://katona.blog.hu/2013/03/06/_ha_mashol_nem_akkor_a_garazsomban_csinalunk_szinhazat).
- MOLNÁR GÁL 1965 – MOLNÁR GÁL Péter. „Viharos alkonyat”. *Népszabadság*, 1965. szept. 16., 8.
- MOLNÁR GÁL 1965b – MGP. „Sikere van”. *Tükör* 4, 47. sz. (1965): 26–27.
- MOLNÁR GÁL 1965c – MOLNÁR GÁL Péter. „Ágy a színpadon”. *Népszabadság*, 1965. okt. 30., 8.
- MOLNÁR GÁL 1972 – MOLNÁR GÁL Péter. „Foto Várkonyi”. In MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba*, 235–323. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- MOLNÁR GÁL 1972b – MOLNÁR GÁL Péter. „Major Tamás cirkusza”. In MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba*, 7–125. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- MOLNÁR GÁL 1975 – MOLNÁR GÁL Péter. „Kulcskeresők”. *Népszabadság*, 1975. nov. 15., 6.
- MOLNÁR GÁL 1977 – MOLNÁR GÁL Péter. *Emlékpóba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- MOLNÁR GÁL 1982 – MOLNÁR GÁL Péter. *A Latabárok: Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben*. Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982.
- MOLNÁR GÁL 1982b – MOLNÁR GÁL Péter. „Mikor mutatták be a *Koldusoperát* Budapesten?” *Kritika* 11, 7. sz. (1982): 10–11.
- MOLNÁR GÁL 1989 – MOLNÁR GÁL Péter. „Elvtárs-epatírozó”. *Népszabadság*, 1989. márc. 18., 9.
- MOLNÁR GÁL 1993 – MOLNÁR GÁL Péter. „Korunk Csárdáskirálynője”. *Mozgó Világ* 19, 8. sz. (1993): 104–111.
- MOLNÁR GÁL 1994 – MOLNÁR GÁL Péter. „Gróf Madách Színház”. *Európai utas* 5, 2. sz. (1994): 55–61.

- MOLNÁR GÁL 1994b – MOLNÁR GÁL Péter. „Két Margit”. *Népszabadság*, 1994. szept. 3., 27.
- MOLNÁR GÁL 1997 – MOLNÁR GÁL Péter. *Honthy Hanna és kora*. Budapest: Magvető Kiadó, 1997.
- MOLNÁR GÁL 1999 – MOLNÁR GÁL Péter. „Mit játszott a Városi Színház? Tárgymutató hiányokkal és tévedésekkel”. *Népszabadság*, 1999. máj. 18., 11.
- MOLNÁR GÁL 2006 – MOLNÁR GÁL Péter. „Koldusopera, avagy miként lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?”. *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.
- MOLNÁR GÁL 2010 – MOLNÁR GÁL Péter. „Major: Adatok egy életrajzhoz”. *Mozgó Világ* 36, 3. sz. (2010): 82–88.
- N.L. 1971 – N. L. „Színházi kalauz: Döglött aknák”. *Élelmezési dolgozó* 65, 8. sz. (1971): 4.
- NÁDAS 1983 – NÁDAS Péter. „Egy próbanapló utolsó lapjai”. In NÁDAS Péter, *Nézőter*, 149–189. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- NÁDAS 1983 (1975) – NÁDAS Péter. „Kérdések, kísérlet válaszadásra (1975)”. In NÁDAS Péter, *Nézőter*, 74–80. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- NÁDAS 1996 – NÁDAS Péter. „Temetés”. In NÁDAS Péter, *Drámák*, 177–274. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996.
- NÁDASDY 1951 – NÁDASDY Kálmán. „A dramaturgia főbb kérdései”. *Színház- és Filmművészet* 2, 12. sz. (1951): 517–527.
- NÁDOR 1975 – NÁDOR Tamás. „»A fiatalság figyel, kíváncsi, magával viszi az embert«: Beszélgetés Várkonyi Zoltánnal”. *Magyar Ifjúság* 19, 26. sz. (1975): 27–28.
- NÁDOR 1976 – NÁDOR Tamás. „Párbeszéd Marton Endrével”. *Dolgozók Lapja*, 1976. máj. 28., 4.
- NAGY 1954 – NAGY Péter. „Mi a baj a klasszikus előadásainkkal”. *Csillag* 8, 4. sz. (1954): 673–688.
- NAGY 1966 – NAGY Péter. „Szörnyeteg”. *Élet és Irodalom*, 1966. okt. 8., 8.
- NAGY 1968 – NAGY Péter. „Koldusopera”. In NAGY Péter, *Tárguló világ*, 290–296. Budapest: Magvető Kiadó, 1968.
- NAGY 1971 – NAGY Péter. „A vita lényegéről: A politikus színházról”. *Népszabadság*, 1971. júl. 1., 8.
- NAGY 1977 – NAGY Péter. „Örkény István: Kulcskeresők”. *Kritika* 6, 3. sz. (1977): 27.
- NAGY J. 1957 – NAGY Judit. „Művész a függöny mögött [Beszélgetés Ádám Ottóval]”. *Film Színház Muzsika*, 1957. dec. 13., 16–17.
- NAGY J. 1959 – NAGY Judit. „Álom és valóság: Az ügynök halála próbáján a Nemzeti Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1959. nov. 6., 12–13.
- NAGY L. 1971 – NAGY László. „Csurka István: Döglött aknák”. *Néző* [évf. n.], 6. sz. (1971): 2.



- NÁNAY 1989 – NÁNAY István. „A rítus vonzásában”. *Színház* 22, 7. sz. (1989): 1–6.
- NÉMETH (1956) 1989 – NÉMETH László. „Emelkedő nemzet”. *Irodalmi Újság*, 1956. nov. 2. Közreadja: *Literatura* 15, 1–2. sz. (1989): 235–237.
- NÉMETH (1956) 1989 – NÉMETH László. „Nemzet és író”. *Igazság*, 1956. nov. 3. Közreadja: *Literatura* 15, 1–2. sz. (1989): 257–258.
- NÉMETH 1969 – NÉMETH László. „Negyven év”. In NÉMETH László, *Negyven év – Horváthné meghal – Gyász*, 5–70. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- NORA 1999 – NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között: Az emlékezeti helyek problematikája”. Fordította K. HORVÁTH Zsolt. *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–157. <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>.
- NYÁRY 1949 – NYÁRY László. *Állami színházak gazdálkodása és számvitele*. Budapest: Révay, 1949.
- OLÁH 1955 – OLÁH Gusztáv. „Az opera rendezési- és játékproblémáiról”. *Színház- és Filmművészet* 6, 9–10. sz. (1955): 643–650.
- OLÁH 1955b – OLÁH Gusztáv. „Problémák az új magyar nemzeti balett körül”. *Táncművészet* 5, 5. sz. (1955): 193–197.
- OROSZ 2017 – OROSZ Ildikó. *Marton László: Összpróba*. Budapest: Park Kiadó, 2017.
- ORTUTAY 2009 – ORTUTAY Gyula. *Napló*. 3 köt. Budapest: Alexandra Kiadó, 2009.
- ÖRKÉNY 1980 – ÖRKÉNY István. „V.Z. örökké él: Dráma két részben”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 195–199. Budapest: Magyar Színházi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- ÖRKÉNY 1982 – ÖRKÉNY István. „Kulcskeresők”. In ÖRKÉNY István, *Drámák 2.*, 5–180. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982.
- ÖRKÉNY 1982b – ÖRKÉNY István. „Pisti a vérzivatarban”. In ÖRKÉNY István, *Drámák 2.*, 559–726. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982.
- P. MÜLLER 1985 – P. MÜLLER Péter. „A groteszk dramaturgiája: Örkény István drámaírói művészetének kiteljesedésekor”. *Színház* 18, 10. sz. (1985): 43–48.
- P. MÜLLER 1996 – P. MÜLLER Péter. „A drámai szereplőteremtés sajátosságai Örkénytől Nádasig”. *Alföld* 47, 11. sz. (1996): 61–72.
- P. MÜLLER 1997 – P. MÜLLER Péter. *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1997.
- P. P. 1949 – P. P. „Rákospalotán mutatkozik be október 15-én a Cigány Kultúrgárda”. *Friss Ujság*, 1949. okt. 9., 5.
- PAÁL 1960 – PAÁL Ferenc. „Koldusopera: Bemutató a Petőfi Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1960. okt. 9., 9.
- PADDISON 1982 – PADDISON, Max. „The Critique Criticised: Adorno and Popular Music.” *Popular Music* 2 (1982): 201–218. <http://www.jstor.org/stable/852982>.

- PÁLYI 1970 – PÁLYI András. „Töröcsik Mari – Major cirkusz-színházában”. *Színház* 3, 12. sz. (1970): 1–4.
- PÁNDI 1966 – PÁNDI Pál. „Szörnyeteg: Németh László drámája a Katona József Színházban”. *Népszabadság*, 1966. okt. 8., 8.
- PÁNDI 1967 – PÁNDI Pál. „A bűnbeesés után”. *Népszabadság*, 1967. ápr. 9., 10.
- PÁRKÁNY 1988 – PÁRKÁNY László. *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva Kiadó, 1988.
- PÁRKÁNY 1989 – PÁRKÁNY László. *Turay Ida egyes szám első személyben*. Budapest: Editorg, 1989.
- PAVIS 2006 – PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFAI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- PAVIS 2007 – PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- PÉTERI 2013 – PÉTERI Lóránt. „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok”. *Korall* 13, 51. sz. (2013): 161–185.
- PETRI 2005 – PETRI György munkái III. *Összegyűjtött interjúk*. Budapest: Magvető, 2005. 535–549.
- PETROVICS 1994 – PETROVICS Emil. „Magyar songvilág”. *Színház* 27, 4. sz. (1994): 42–45.
- PICON-VALLIN 2014 – PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil: Les cinquante premières années*. Paris: Actes Sud, 2014.
- POMOGÁTS 1974 – POMOGÁTS Béla. *Déry Tibor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
- PONGRÁCZ 1959 – PONGRÁCZ Zsuzsa. „Premier előtt: A rendezés kulisszatitkaiból”. *Magyar Nemzet*, 1959. nov. 19., 4.
- POROGI 2018 – POROGI Dorka. *Turay Ida története*, konferenciaelőadás, kéziratban, 2018.
- POROGI 2019 – POROGI Dorka. *Németh Antal az igazolóbizottság előtt*, SZFE, kéziratban, 2019.
- POSTLEWAIT 2009 – POSTLEWAIT, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: CUP, 2009.
- PÜNKÖSTI 1993 – PÜNKÖSTI Árpád. „A gerolsteini pártfőtitkár: Rákosi az operetthős, Feleki a vádlott”. *Népszabadság*, 1993. júl. 27., 16.
- RÁCZ 1956 – RÁCZ György. „Megmondjuk a véleményünket a Csárdáskirálynőről”. *Népművelés* 3, 7. sz. (1956): 42–43.
- RADNAI 2002 – *Csehov szerelmei: Lika Mizinova, Olga Knyipper és Anton Pavlovics Csehov levelei*. Fordította és válogatta RADNAI Annamária. Budapest: Magvető Kiadó, 2002.
- RAINER M. 1990 – RAINER M. János. *Az író helye: Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956*. Budapest: Magvető Budapest, 1990.
- RAJK 2005 – RAJK László. „Amikor a folyó belelép, ahelyett, hogy lábjegyzetben maradna...”. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*,

- szerkesztette KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 80–86. Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan Kiadó, 2005.
- RAJK A. 1965 – RAJK András. „Koldusopera”. *Népszava*, 1965. okt. 27., 2.
- RAJK A. 1975 – RAJK András. „*Kulcskeresők*: Bemutató a szolnoki Szigligeti Színházban”. *Népszava*, 1975. nov. 26., 5.
- RAJK A. 1977 – RAJK András. „*Kulcskeresők*: Örkeny-bemutató a Nemzeti Színházban”. *Népszava*, 1977. jan. 2., 5.
- RAJNAI 1997 – RAJNAI Edit. „Színházfoglaló, 1945: Egy vállalkozás végjátéka”. *Színház* 30, 10. sz. (1997): 20–28.
- RANCIÈRE 2011 – RANCIÈRE, Jacques. *A felszabadult néző*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Műcsarnok, 2011.
- RANCIÈRE 2018 – RANCIÈRE, Jacques. „La modernité repensée”. In Jacques RANCIÈRE, *Les temps modernes*, 49–83. Paris: La Fabrique, 2018.
- RÁTONYI 1984 – RÁTONYI Róbert. *Operett*, 2 köt. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- REGÖS 1986 – REGÖS János. „*Állami Áruház* 1952–1977”. In *Állami Áruház: Egy téma több arca*, szerkesztette REGÖS János, 3–84. Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1986.
- RÉNYI 1959 – RÉNYI Péter. „A kritikai realizmus mesterműve: *Az ügynök halála* – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1959. dec. 13., 8.
- RÉVAI 1952 – RÉVAI József. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra, 1952.
- RÉVY 1979 – RÉVY Eszter. „Ismét a *Döglött aknák*”. *Pesti Műsor*, 1979. ápr. 11., 15.
- REYNOLDS 2014 – *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. Edited by Bryan REYNOLDS. New York: Palgrave, 2014.
- ROBOZ 1952 – ROBOZ Ágnes. „Az Operett-táncról”. *Táncművészet* 1, 2. sz. (1952): 50–54.
- ROKEM 2000 – ROKEM, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: UIP, 2000.
- RÓNA 1998 – RÓNA Katalin. „Szent István körül 14: Volt egyszer egy Vígszínház”. *Népszava – Szép szó* (melléklet), 1998. okt. 10., 6.
- ROZINER 2000 – ROZINER, Feliks. „Szocialista realizmus a szovjet zenében”. Fordította PÁLL Erna. 2000 15, 1. sz. (2003): 47–59. <http://ketezer.hu/2003/01/szocialista-realizmus-a-szovjet-zeneben/>.
- SÁNDOR 1953 – SÁNDOR László. „A Fővárosi Operett Színház tánckarának munkájáról”. *Táncművészet* 3, 7. sz. (1953): 196–200.
- SAS 1971 – SAS György. „Honi témák, ismerősök”. *Film Színház Muzsika* 15, 20. sz. (1971): 4–5.
- SAS 1983 – SAS György. „Töröcsik Mari albumából”. *Film Színház Muzsika* 27, 27. sz. (1983): 18.

- SAS 1988 – SAS György. *Kamillka: Lírai mese egy nagy művésről*. Budapest: Háttér Kiadó, 1988.
- SCHANDL [philther–Major] – SCHANDL Veronika. *Major Tamás, Rómeó és Júlia, 1971*, <http://www.philther.hu/link/play/romeo-es-julia/>.
- SCHECHNER 1980 – SCHECHNER, Richard. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970–1976*. Fordította REGÖS János. Budapest: Múzsák, 1980.
- SCHECHNER 1985 – SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Antropology*. Pennsylvania: PUP, 1985.
- SCHECHNER 2002 – SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York–London: Routledge, 2002.
- SCHECHNER 2010 – SCHECHNER, Richard. „The Conservative Avant-garde”. *New Literary History* 41, 4. sz. (2010): 895–913.
- SCHEIBNER 2014 – SCHEIBNER Tamás. *A magyar irodalomtudomány szovjetizálódása: A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*, Budapest: Ráció Kiadó, 2014.
- SEBES 1975 – SEBES Erzsébet. „Duda Gyuri feltámadása”. *Hétfői Hírek*, 1975. ápr. 21., 5.
- SEBESTYÉN 1951 – SEBESTYÉN György. „Merre tart a vidám műfaj”. *Színház- és Filmművészet* 2, 12. sz. (1951): 645–647.
- SEBESTYÉN 1952 – SEBESTYÉN György. „Még egyszer az operetről”. *Színház- és Filmművészet* 3, 4. sz. (1952): 176–178.
- SEBŐK 2007 – SEBŐK János. „Szemétre való-e a Képzelt riport?”. *Élet és Irodalom*, 2007. aug. 17., 11. <https://www.es.hu/cikk/2007-08-20/sebok-janos/szemetre-valo-e-a-popfesztival.html>.
- SELMECZI 1991 – SELMECZI Elek. *Németh Antal*. Budapest: OSZMI, 1991.
- SESZTÁK 1986 – SESZTÁK Ágnes. „Az operett kommunista profétája: Gáspár Margit és az ötvenes évek”. *Képes* 7, 1986. okt. 11., 26–29.
- SHCHERBENOK 2010 – SHCHERBENOK, Andrey. „»Killing Realism«: Insight and Meaning in Anton Chekhov”. *The Slavic and East European Journal* 54, 2. sz. (2010): 297–316.
- SHLAPENTOKH 1989 – SHLAPENTOKH, Vladimir. *Public and Private Life of the Soviet People: Changing Values in Post-Soviet Russia*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- SIEGMUND 1999 – SIEGMUND, Gerald. „A színház mint emlékezet”. Fordította KÉKESI KUN Árpád. *Theatron* 2, 3. sz. (1999): 36–39.
- SIMONFFY 1977 – SIMONFFY András. „Örkény emeletei”. *Élet és Irodalom*, 1977. jan. 15., 7.
- SIVÓ 1990 – SIVÓ Emil. „Kár volt államosítani?”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 9–11.
- SOLGA 2019 – SOLGA, Kim. *Theory for Theatre Studies: Space*. London: Methuen, 2019.
- SPIRÓ 2012 – SPIRÓ György. „Csehovot fordítva”. In SPIRÓ György, *Magtár*, 209–216. Budapest: Magvető Kiadó, 2012.

- SPIRÓ 2016 – SPIRÓ György. *Válogatott esszék 1979–2016*. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.
- STACHÓ 2006 – STACHÓ László. „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?”. *Muzsika* 49, 5. sz. (2006): 36–40.
- STANDEISKY 1996 – STANDEISKY Éva. *Az írók és a hatalom 1956–63*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996.
- STANDEISKY 2005 – STANDEISKY Éva. *Gúzsba kötve: A kulturális élet és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet, 2005.
- STANDEISKY 2017 – STANDEISKY Éva. „A szellemi elit és a politika változása a második világháborút követő években”. In *Értelmiségi válaszutak 1945 után: Egy akadémiai ülősszak előadásai*, szerkesztette PAPP Gábor, 9–29. Budapest: Kossuth Kiadó, 2017.
- STAUD 1945 – STAUD Géza. „Az első színházi előadás az új Budapesten”. *Népszava*, 1945. márc. 3., 3.
- STAUD 1960 – *Magyar színházművészet 1949–1959*. Szerkesztette STAUD Géza. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- STRASBERG 2018 – STRASBERG, Lee. *Mestersége színész: A Method Acting születése és gyakorlása*. Fordította MAROSI Viktor. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2018.
- STUBER 2012 – STUBER Andrea. *A Várkonyi-korszak*. Hozzáférés: 2018.10.10. [http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2012/Stuber\\_Andrea\\_A\\_Varkonyi-korszak.pdf](http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2012/Stuber_Andrea_A_Varkonyi-korszak.pdf).
- STYAN 1981 – STYAN, J. L. *Modern drama in theory and practice: Realism and naturalism*. Cambridge: CUP, 1981.
- SUGÁR 1993 – SUGÁR Róbert. *Volt egyszer egy Rátonyi*. Budapest: Rokka-Telerádió, 1993.
- SULEIMAN 2016 – SULEIMAN, Susan Rubin. *The Némirovsky Question*. Yale: YPH, 2016.
- V. J. 1954 – V. J. „Két operettsiker”. *Új Világ* 7, 50. sz. (1954): 7.
- SZABÓ [é. n.] – SZABÓ István. *A Magyar Színházművészeti Szövetség rövid története*. Hozzáférés: 2018.10.10. <http://mszt.org/magyar-szinhazi-tarsasag-nevjegy/>.
- SZABÓ SZÉKELY [philther–Zsámbéki] – SZABÓ SZÉKELY Ármin. *Zsámbéki: A konyha, 1979*. <http://www.philther.hu/link/play/a-konyha/section/1/>.
- SZABOLCSI 1974 – SZABOLCSI Miklós. *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest: Corvina Kiadó, 1974.
- SZALAY 1972 – SZALAY Károly. *A geg nyomában*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- SZALKAI 1965 – SZALKAI Sándor. „Az eredeti *Koldusoperát*: Mit kíván a színész karaktere? Gábor Miklós – Bicska Maxiról”. *Esti Hírlap*, 1965. okt. 16., 2.
- SZÁNTHÓ–NEMÉNYI 1955 – SZÁNTHÓ Dénes és NEMÉNYI Lili. „Beszélgetés az opera-színjátszásról”. *Színház- és Filmművészet* 6, 5. sz. (1955): 398–400.

- SZÁNTÓ 1966 – *Realizmus a színházban*. Szerkesztette SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- SZÁNTÓ 1971 – SZÁNTÓ Judit. „Megdöglesztett aknák”. *Színház* 4, 10. sz. (1971): 1–4.
- SZÁNTÓ 1980 – *Várkonyi Zoltán*. Szerkesztette SZÁNTÓ Judit. Budapest: Magyar Színházi intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- SZÁSZ 1979 – SZÁSZ Péter. „Kikérem magamnak: Búcsú Várkonyi Zoltántól”. *Film Színház Muzsika*, 1979. ápr. 21., 4–7.
- SZÁSZ A. 1976 – SZÁSZ Anna. „Kulcskeresők”. *Nők Lapja* 28, 1. sz. (1976): 10.
- SZEGEDY-MASZÁK 2010 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK 2015 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Értelmiségi csoportosulások kísérletei a magyar kultúra átalakítására a XX. század utolsó harmadában”. In *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások*, szerkesztette BÍRÓ Annamária és BOKA László, 16–26. Nagyvárad–Budapest: Partium–Reciti, 2015.
- SZÉKELY 1961 – SZÉKELY György. *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- SZÉKELY 1980 – SZÉKELY György. „A színházi szenvedélyről”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 264–277. Budapest: Magyar Színházi intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- SZÉKELY 1986a – SZÉKELY György. *A színjáték világa*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- SZÉKELY 1986b – SZÉKELY György főszerk. *A színház világtörténete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- SZÉKELY 1987 – SZÉKELY György. „A felszabadulás után: A Nemzeti Színház intézménytörténete”. In *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerkesztette KERÉNYI Ferenc, 131–186. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- SZÉKELY 1989 – SZÉKELY György. „Staud Géza”. *Irodalomtörténet* 70 (Új folyam 20), 3. sz. (1989): 583–585.
- SZÉKELY 1990a – *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- SZÉKELY 1990b – SZÉKELY György. „Államosítás: A színe és a visszája”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 12–14.
- SZÉKELY 1994 – *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- SZÉKELY 2005 – *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.
- SZÉKELY 2012 – SZÉKELY György. „Magyar színháztörténet 1949–1989”. *Critikai Lapok* 21, 8. sz. (2012): 22–26.

- SZEKERES 1960 – *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij: Sztanyiszlavszkij hátrahagyott tanulmányaiból.* Szerkesztette SZEKERES József. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- SZEMERE 1979 – SZEMERE Anna. „A sematizmus »víványa«: a szocialista realista operett”. In *Zenetudományi Dolgozatok 1979*, szerkesztette DOMOKOS Mária és BERLÁSZ Melinda, 145–151. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979.
- SZEMERE 1980 – SZEMERE Anna. „Petőfi Színház – musical színház?”. In *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerkesztette BERLÁSZ Melinda, 325–335. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1980.
- SZENDRŐ 1945 – SZENDRŐ Ferenc. „Rendezői instrukció, első felvonás színleírás”. In MOLIÈRE, *Duda Gyuri*, fordította HONT Ferenc és MAJOR Tamás, 2–5. Budapest: Franklin Könyvkiadó, 1945.
- SZENDRŐ 1954 – SZENDRŐ József. „Duda Gyuri”. *Színház és mozi* 7, 45. sz. (1954. november 3.): 6.
- SZENDRŐ 1965 – SZENDRŐ József. „Növendék-előadástól a Brecht Színházig: Színész előszava a *Koldusopera* felújításához”. *Magyar Nemzet*, 1965. okt. 19., 4.
- SZIGETHY 1997 – SZIGETHY Gábor. „Ki ül a páholyban?”. *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 17.
- SZILÁGYI 1976 – SZILÁGYI János. *Kettesben*. Budapest: RTV–Minerva, 1976.
- SZILÁGYI Zs. 2013 – SZILÁGYI Zsófia. *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013.
- SZINETÁR 1988 – SZINETÁR Miklós. *Kalandjaim: Szubjektív dokumentumok*. Budapest: Magvető Kiadó, 1988.
- SZINETÁR [online] – SZINETÁR Miklós emlékezik Honthy Hannára. Hozzáférés: 2019.10.10.  
[http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk\\_id=5960](http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=5960).
- SZINTAY–FEGYÓ 1970 – *Politikai plakátok 1945–1948*. Összeállította SZINTAY Jánosné és FEGYÓ János. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- SZIRÁK 2008 – SZIRÁK Péter. *Örkény István*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.
- SZIRTES 1990 – SZIRTES György. *Színház a Broadway-n*. Budapest: Népszava, 1990.
- SZIRTES Á. 1961 – SZIRTES Ádám. „Egy délután a turai tsz-ben”. *Gong* 2, 2 sz. (1961): 3.
- SZIRTES Á. 1997 – SZIRTES Ádám. *Életünk, életem*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997.
- SZONDI 1979 – SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁS Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.
- SZTANISZLAVSZKI 1941 – SZTANISZLAVSZKI, Konstantin. *Életem*. Fordította STAUD Géza. Budapest: Madách Színház, 1941.

- SZTANISZLAVSZKI 1946 – SZTANISZLAVSZKI, Konstantin. *Egy színész felkészül....* E. R. Hapgood fordításának felhasználásával fordította és átdolgozta HEGEDÜS Tibor. Budapest: Athenaeum Kiadó, 1946.
- SZTANISZLAVSZKIJ 1949b – SZTANISZLAVSZKIJ *beszélgetései a Nagy Színház színiiskolájában. 1918–1922*. Fordította SZENDRŐ József. Budapest: Parnasszus, 1949.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1949a – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Színészetika*. Fordította LÁNYI Sarolta. Budapest: Budapest Irodalmi Intézet, 1949.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1950 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *A színész munkája. 1. Az átélés iskolája. Egy színinövendék naplója*. Fordította BALOGH Pál és KAROCZKAY Margit, szakmailag ellenőrizte HORVAI István. Budapest: Hungária, 1950.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1951 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *A színész munkája. 2. Az alakítás iskolája. Egy színinövendék naplója*. Fordította ÁCHIM András. Budapest: Művelt Nép, 1951.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1960 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Cselekvő elemzés*. Fordította BENEDEK Árpád és SZEKERES Zsuzsa. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1962 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Új ösvényeken*. Fordította, a bevezetőt és a jegyzeteket írta SZEKERES József. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1967 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Életem a művészetben*. Jegyzetekkel ellátta N. D. VOLKOV és V. R. KANATCSIKOVA. Fordította GELLÉRT György. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1988 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *A színész munkája. Egy színinövendék naplója. I. és II.* Fordította MORCSÁNYI Géza. 2. jav. kiad.; Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- T. VARGA 2005 – *Az MDP központi vezetősége, politikai bizottsága és titkársága üléseinek napirendi jegyzékei I. kötet, 1948–1953*. Szerkesztette T. VARGA György. Budapest: Magyar Országos Levéltár, 2005.
- TARJÁN 1971 – TARJÁN Tamás. „Komédiák sok halottal”. *Napjaink* 10, 6. sz. (1971): 4.
- TARJÁN 2003 – TARJÁN Tamás. „Úgy emlékszem”. *Premier* 4, 6. sz. (2003): 48–49.
- TARÓDI-NAGY 1962 – *Színpad és közönség: Magyar színházi adatok*. 2 köt. Szerkesztette TARÓDI-NAGY Béla. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962.
- TAXNER 1971 – TAXNER Ernő. „Színházi levél Budapestről”. *Jelenkor* 14, 7–8. sz. (1971): 699–705.
- TIMÁR 1979 – TIMÁR György. *Nem én írtam*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- TOKAJI 1983 – TOKAJI András. *Mozgalom és hivatal: Tömegdal Magyarországon 1945–1956*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.



- TOKAJI 1998 – TOKAJI András. „A kommunizmus zenekultúrája Magyarországon és a többi volt kommunista országban”. In *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*, 163–178. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.
- TORDAI 1998 – TORDAI Zádor. „Két szék közt a padlón avagy laudatio Gaál Erzsébet emlékére”. *Színház* 31, 11. sz. (1998): 28–29.
- TÖRÖCSIK 2018 – TÖRÖCSIK Mari. *Bérczes László beszélgetőkönyve*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018.
- TRAUBNER 2003 – TRAUBNER, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. New York–London: Routledge, 2003.
- TRÓCSÁNYI 1978 – TRÓCSÁNYI Miklós. „»Képzeletem... a világ édes, érzéki jelenségeihez tapad« Lírai képek Déry Tibor kései regényeiben”. *Irodalomtörténet* 60 (Új folyam 10), 4. sz. (1978): 922–943.
- TÜSKÉS 2018 – TÜSKÉS Anna. „»A fordításnak egyetlenegy rendszabálya van csak: jól kell fordítani.« Heltai Jenő francia levelesládájából”. *Literatura* 44, 2. sz. (2018): 136–160.
- UBERSFELD 1996 – UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.
- UJ 2007 – UJ Péter. „Elöljáróban”. *Népszabadság*, 2007. aug. 8., 11.
- UNGÁR 1987 – UNGÁR Júlia. „A Koldusopera Magyarországon”. *Színház* 20, 6. sz. (1987): 35–39.
- UNGVÁRI 1955 – UNGVÁRI Tamás. „Higgins tanár úr – Somló István”. *Színház és Filmművészet* 6, 2. sz. (1955): 96–98.
- UNGVÁRI 1958 – UNGVÁRI Tamás. „Courage mama: Bemutató a Madách Színházban”. *Népakarat*, 1958. jan. 26., 4.
- UNGVÁRI 1961 – *A magyar líra gyöngyszemei, III–IV*. Szerkesztette UNGVÁRI Tamás. Hungaroton, 1961. (Szinetár Miklós rendezése.) Hozzáférés: 2019.10.10. <https://www.youtube.com/watch?v=ALiy4bY6sf8>.
- UNGVÁRI 1973 – UNGVÁRI Tamás. „Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról: Bemutató a Vígszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1973. márc. 9., 4.
- VAJDA 1966 – VAJDA György Mihály. „Németh László: Szörnyeteg”. *Kritika* 4, 11. sz. (1966): 51–53.
- VAJDA 1973 – VAJDA György Mihály. „Bertolt Brecht magyar fogadtatása”. In *Meghallói a Törvényeknek: Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből 3.*, szerkesztette SZABOLCSI Miklós és ILLÉS László, 466–498. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.
- VAJDOVICH 2013 – VAJDOVICH Györgyi. „A magyar film 1939 és 1945 között”. *Metropolis* 17, 2. sz. (2013): 6–10. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=480>.
- VAJDOVICH 2014 – VAJDOVICH Györgyi. „Vígjátékváltozatok az 1931–44 közötti magyar filmben”. *Metropolis* 18, 3. sz. (2014): 8–22.
- VALKÓ 1975 – VALKÓ Mihály. „A kispolgárság komédiája”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 23., 5.

- VALUSKA 2007 – VALUSKA László. „A Képzelt riport Sziget-ellenes kommunista propagandamű”. *Index*, 2007. aug. 8.  
<https://index.hu/kultur/2007/sziget/kepzeltrip08/>. Hozzáférés 2019. 10. 15.
- VARGA 2010 – VARGA Luca. „A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról vígszínházi előadásának recepciója a Kádár-korszak kultúrpolitikájának tükrében”. *Korall* 11, 39. sz. (2010): 58–88.
- VÁRKONYI 1943 – VÁRKONYI Zoltán. „Betegség-e szerelem – interjú”. *Film Színház Irodalom*, 1943. júl. 13., 15.
- VÁRKONYI 1943b – VÁRKONYI Zoltán. „Panaszkönyv”. In *Szerep nélkül*, szerkesztette HORVÁTH Árpád, 151–157. Budapest: Új Hang, 1943.
- VÁRKONYI 1946 – VÁRKONYI Zoltán. „Levél a közönséghez”. *Színház* 2, 35. sz. (1946.): 6.
- VÁRKONYI 1947 – VÁRKONYI Zoltán. „Várkonyi Zoltán párisi levele a Színháznak”. *Színház* 3, 7. sz. (1947): 11.
- VÁRKONYI 1962 – D. L. [közreadó]. „Értelemre, érzelmekre, idegekre ható színházat szeretek csinálni» Beszélgetés Várkonyi Zoltánnal”. *Film Színház Muzsika*, 1962. szept. 21., 13–15.
- VÁRKONYI (1965) 1980 – VÁRKONYI Zoltán. „Az első huszonnégy óra (1965)”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 45–68. Budapest: Magyar Színházi intézet–Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- VAS 1992 – VAS István. „Feloldozás (I)”. *Holmi* 4, 4. sz. (1992): 476–490.
- VEÉGH 1959 – VEÉGH Ádám. „Az ügynök halála”. *Közért*, 1959. dec. 10., 4.
- VERES 2002 – *A hetvenes évek kultúrája: Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10–12*, szerkesztette VERES András, Dokumentumválogatás. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.
- VILAR 1975 – VILAR, Jean. *Le Théâtre, service public*. Paris: Gallimard, 1975.
- VITÁNYI 1954 – VITÁNYI János. „Csárdáskirálynő”. *Színház és Mozi*, 1954. nov. 19., 2–4.
- WALKÓ 1966 – WALKÓ György. „Nevetni a sírókon, sírni a nevetőkön: Szélgjegyzet az évad Brecht-bemutatóihoz”. *Nagyvilág* 11, 2. sz. (1966): 304–307.
- WEBER 2004 – WEBER, Samuel. „The Virtual Reality of Theater: Antonin Artaud”. In Samuel WEBER, *Theatricality as Medium*, 277–294. New York: Fordham University Press, 2004.
- WIERZBICKA 1990 – WIERZBICKA, Anna. „Antitotalitarian Language in Poland: Some Mechanisms of Linguistic Self-Defence”. *Language and Society* 19 (1990): 1–59.
- WILES 2003 – WILES, David. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press. 2003
- WORRALL 1989 – WORRALL, Nick. *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov – Vahtangov – Okhlopkov*. Cambridge: CUP, 1989.
- YATES 1996 – YATES, W. E. *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776–1995*. Cambridge: CUP, 1996.

- YOUNG 1994 – YOUNG, James Edward. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- YURCHAK 2006 – YURCHAK, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2006.
- ZÁGONYI 1984 – ZÁGONYI Ervin. „Kosztolányi Csehov-élménye nyomában”. *Irodalomtörténet* 66 (új folyam 16), 2. sz. (1984): 304–334.
- ZAHAROV 1986 – ZAHAROV, Mark. „A főrendező monológja”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 19, 1. sz. (1986): 32–35.
- ZALA 1998 – FARKAS Virág. „Das ewig Weibliche: Gaál Erzsébet pályaképe helyett – merő szubjektivitás. Beszélgetés Zala Szilárd Zoltánnal”. *Ellenfény* 3, 4. sz. (1998): 9–13.
- ZEMSTOV 1991 – ZEMSTOV, Ilya. *Encyclopedia of Soviet Life: Manipulation of a Language*. London: Taylor and Francis, 1991.
- ŽIŽEK 1982 – ŽIŽEK, Slavoj. „The Principles of Stalinism: A Short Course.” *Dometi* 1, 2. sz. (1982): 13.
- ZSADON 2007 – ZSADON Béla. „G. A. úr X-ben – Képzelt riport, LGT”. *Quart.hu*, 2007. aug. 8. Hozzáférés: 2019.10.10. <http://www.quart.hu/cikk.php?id=1514>.
- ZSOLT 1987 – ZSOLT István. „Nincs vitánk: Jegyzetek a Major-monológhoz”. *Képes* 7, 1987. febr. 21., 36–38.
- ZSÓTÉR 1989 – ZSÓTÉR Sándor. *Szakedolgozat*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtár, 1989.

## Filmek, filmes interjúk

- BÁNKUTI 1973 – BÁNKUTI Gábor interjúja Déryvel a *168 óra* című műsorban. Kossuth Rádió, 1973. március 3. Leirat, PIM–OSzMI, dokumentumtár.
- BEREK [é. n.] – BEREK Kati emlékezik Őze Lajosra. Hozzáférés: 2017.07.25. <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/k-o/ozelelet2.htm>.
- BESSENYEI – Besenyei Ferenc honlapja. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.bessenyei.hu/56.htm>.
- BESSENYEI 1963 – BESSENYEI-est – *Színház....* MTV, 1963. Részlet a *Ványából*. 37.00–55.00 perc. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/1805678>.
- BOHÓ 1980 – BOHÓ Róbert. *Szabálytalan elköteleződés*. MTV, adásnap: 1980. május. 10. Hossz: 38 perc.

- CSERHALMI 2013 – CSERHALMI György visszaemlékezik. *Hogy volt* című műsor, 2013. Hozzáférés: 2019.11.20.  
<https://www.youtube.com/watch?v=1vkSgnzlnAk>.
- GELLÉRT 1948 – *A Nemzeti Színház együttese Romániában*. UEFI Magyar Filmhíradó 30. 1948. október. Hozzáférés: 2019.11.20.  
<https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6896>.
- GOBBI 1983 – GOBBI Hilda 70. születésnapja a Katona József Színházban. 1983. Hozzáférés: 2019.11.20.  
[https://www.youtube.com/watch?v=ESW\\_lr9oPpA&feature=youtu.be&t=2806](https://www.youtube.com/watch?v=ESW_lr9oPpA&feature=youtu.be&t=2806).
- KOSSUTH RÁDIÓ 1971 – *Színészek fürdőruhában*. Kossuth Rádió, színházi magazin. 1971. június 27. Leirat, PIM–OSzMI *Döglött aknák* dosszié.
- MAÁR 1975 – MAÁR Gyula. *Déryné hol van?* 1975. Major instruálja Töröcsik Marit. 23. perc. Hozzáférés: 2019.11.20.  
<https://www.youtube.com/watch?v=1vkSgnzlnAk>.
- MOLNÁR GÁL 1997 – MOLNÁR GÁL Péter. *Bessenyei interjú*. 1997. Nava
- MOLNÁR GÁL 1983 – MOLNÁR GÁL Péter. [Cím nélküli töredék: interjú Öze Lajossal] MTV 1983. Hozzáférés: 2019.11.20.  
<https://www.youtube.com/watch?v=kma0glB4yAM>.
- NORDIN 1993 – NORDIN Eszter. *Apám portréja*. Duna, 1993. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/3235825>.
- SÓLYOM 2008 – SÓLYOM András. *dr. Németh Antal színháza*. MTV, 2008.17.16. Hozzáférés: 2019.11.20.  
[https://film.indavideo.hu/video/f\\_dr\\_nemeth\\_antal\\_szinhaza](https://film.indavideo.hu/video/f_dr_nemeth_antal_szinhaza).
- SZÁSZ 1975 – SZÁSZ Péter. *A Duda Gyuri ügy*. Színházi közvetítés, riport (1975). Írta Jean-Baptiste MOLIÉRE és VEREBES István, dramaturg SZÁNTÓ Erika, operatőr BORNAYI Gyula, rendező SZÁSZ Péter.
- SZÉKELY 1975 – SZÉKELY Gáborral beszélget Koltai Tamás a Kossuth Rádió *Láttuk, hallottuk* műsorában. 1975. nov. 21., 17.49-es kezdés. PIM–OSzMI-archívum, Kulcskeresők-dosszié.
- SZÉKELY Öze – SZÉKELY Gábor emlékszik Öze Lajosra. Hozzáférés: 2017.07.25.  
<http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/k-o/ozelet2.htm>.
- TÖRÖCSIK 2010 – TÖRÖCSIK Mari emlékezése a *Hogy volt?! Major Tamásra emlékezünk* című műsorban. 2010. Hozzáférés: 2019.11.20.  
<https://nava.hu/id/1546600/>.
- VITRAY 1983 – VITRAY Tamás beszélgetése Major Tamással. *Mestersége színész*. 1983. 28. Perc. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/934846>.